

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj)**

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DTATE	SIGNATURE

रीति - रव च छन्द का ठ य धा रा

[विश्वविद्यालय, उम्मेद द्वारा पी एच डी डिग्री के लिए स्वीकृत शोध-प्रकरण]

डॉ कृष्णचन्द्र वर्मा, एम. ए, पी-एच डी.,

प्रोफेसर तथा अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग,

बामकोय हमोदिमा कला एवं वाणिज्य महाविद्यालय, भोपाल

कैलाश पुस्तक सदन

खानियर • भोपाल • जायरा

⑤ डॉ. कृष्णचन्द्र वर्मा, १९६७

प्रकाशक:

शैलान प्रसाद अग्रवाल,
मचालक,
शैलान पुस्तक मदन,
पाटनगर बाजार, खालियर
छाखार्ये : आगरा, भोपाल

मुद्रक:

जगदीशप्रसाद अग्रवाल,
दी एजुकेशनल प्रेम,
धावे विलास, मिटी स्टेसन रोड, आगरा

सहकारण

प्रथम फरवरी १४, १९६७

मूल्य

बाईस रुपये मात्र

समर्पण

पूज्य पिता
श्रीयुद् गौरीदास
एव
माता
श्रीमती धनदेवी
को
पुण्य स्मृति में

प्रस्तावना

सन् १९२६ में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने 'इतिहास' में रीतिकाल के रीतिमुक्त अथवा प्रेम की उमग के कवियों के कृतित्व के सम्बन्ध में दो बातें लिखी थीं—एक तो यह कि इन कवियों में मार्मिक और मनोहर पद्यों की सख्या अपेक्षाकृत अधिक है, दूसरे यह कि इन्हें कुछ अधिक बन्धन नहीं था। जितने प्रेमोन्मत्त कवि हुए हैं (रसखान, धनआनंद, आलम, ठाकुर आदि) उनमें किसी ने लक्षणबद्ध रचना नहीं की है। मुक्त हृदय और स्वच्छन्द भाव से प्रेम-काव्य की रचना करने वालों की एक स्वतन्त्र और महत्वपूर्ण धारा है यह बात शुक्ल जी ने स्वीकार नहीं की थी, परन्तु फिर भी रीतिबन्धन से रहित कवियों पर विचार करते हुए उन्होंने रीतिकालीन काव्य सम्बन्धी तोसरे प्रकरण में यह दिखाया है कि कवियों का एक वर्ग निर्बंध रूप से या रीति-निरपेक्ष भाव से शृंगार अथवा प्रेम की कविता कर रहा था। शुक्ल जी ने इस वर्ग के कवियों को पहचान तो लिया था क्योंकि रसखान, धनआनंद, आलम, ठाकुर, बोधा आदि को उन्होंने इसी वर्ग में रखा था और धनआनंद को इनमें सर्वश्रेष्ठ स्थान दिया था तथा इन कवियों की पृथक्-पृथक् चर्चा में भी उन्होंने इनके भावना-विषयक संश्लेष को स्वीकार किया था, परन्तु फिर भी इस स्वतन्त्र काव्यधारा के स्वरूप का उद्घाटन, उसके अक्षय महत्व की स्वीकृति तथा उसके प्रमुख कर्ताओं के कृतित्व का विशद विवेचन और उनको प्रवृत्तियों की सूक्ष्म छानबीन का कार्य उनके द्वारा न हो सका। यह कार्य विद्वद् ५० विरचनाथ प्रसाद मिश्र की सुदक्ष और तथ्यान्वेषिणी तीव्र एवं सूक्ष्म अंतर्दृष्टि द्वारा एक सीमा तक सम्पन्न हुआ। किसी समय मिश्र जी ने स्वयं अपने शोध-विषय के रूप में 'मध्यकालीन स्वच्छन्द काव्य-धारा' विषय स्वतः मनोनीत किया था तथा इस सम्बन्ध में स्वच्छन्दधारा के कवियों के पद्यों का आलोचन-विलोचन करते हुए उन्हें उनके पद्यों के संपादन की आवश्यकता का अनुभव हुआ। उससे लग जाने से अतिकाल ही गया तथा उनके गुरुकृत्य सभी मनीषी दिग्गज हो गए और इस प्रकार रीतिमुक्त काव्यधारा के विशद और सूक्ष्म अध्ययन और विवेचन का कार्य वे भी अभीष्ट रूप में न कर सके। परन्तु फिर भी इस दिशा में उन्होंने जो कुछ कार्य किया है वह आज भी अद्वितीय है। इस दिशा के प्रत्येक अनुसंधायक को उनका यह श्रेष्ठ सदा स्वीकार करना होगा। सर्व प्रथम अपने 'वाङ्मय विमर्श' (सन् १९४०) में उन्होंने बताया कि प्रेम के इन स्वच्छन्द गायकों का साहित्य के इतिहास में विशेष महत्व है क्योंकि इनमें अपनी-अपनी ऐसी-ऐसी विशेषताएँ हैं जो इस युग के दूसरे कवियों के बाँटे नहीं पड़ें यहाँ तक कि बिहारी के भी नहीं। इस तथ्य का कुछ अधिक विस्तृत उद्घाटन उन्होंने आगे चलकर अपने दो ग्रन्थों 'बिहारी' (सन् १९४०) और 'धनआनंद ग्रन्थावली' (सन् १९४२) के समीक्षा-भाग में किया तथा उसी सामग्री की आवृत्ति उनके अमिनव ग्रन्थ 'शृंगारकाल' (सन् १९६०) में मिलती है। इस धारा की प्रमुख प्रवृत्तियों के उद्घाटन के साथ-साथ उन्होंने रीतिकालीन काव्य के दीर्घ-कालीन आलोचन-विलोचन, अध्ययन और मथन के अनन्तर रीतिबन्धन से मुक्त स्वच्छन्द

प्रेमोमग के कर्ताओं का महत्व पहली बार स्थापित किया गया रसखान और धनजानंद तथा आलम की कृतियों के सुन्दर और विश्वसनीय सम्पादन कार्य द्वारा उन्होंने इस धारा के अध्ययन के कार्य को अत्यन्त ठोस रूप में अग्रसर किया है।

रीतिमुक्त काव्यधारा और विशेषकर प्रेमोमग के इन विरह-प्रवण कवियों के काव्य के विराद अध्ययन तथा उनके भावलोक के सौन्दर्य के उद्घाटन का कार्य शेष रह गया था। इस दिशा में दो-एक प्रयत्न अवश्य हुए, विशेष रूप से धनजानंद और रसखान के काव्य को लेकर—श्री गङ्गुप्रसाद बहुगुणा कृत 'धनजानंद', श्री चन्द्रशेखर पाण्डेय कृत 'रसखान और उनका काव्य' तथा श्री रामवाशिष्ठकृत 'महाकवि धनानंद'—किन्तु ये प्रयास हल्के या लघुप्रयास ही रहे। इन धारा के अन्य महत्वपूर्ण कवियों जैसे आलम, बोधा, ठाकुर, द्विजदेव आदि पर तो किसी को दृष्टि ही नहीं गई। इस दिशा में पहला महत् प्रयास डा मनोहरलाल गौड़ ने किया। सन् १९५० में प्रकाशित उनका प्रबन्ध 'धनानंद और स्वच्छन्द काव्य-धारा' मध्ययुग की स्वच्छन्द धारा से सम्बन्धित पहला प्रबन्ध-ग्रन्थ है, जिसमें धारा की सामान्य प्रवृत्तियों की व्याख्या के साथ-साथ उनके श्रेष्ठतम कर्ता के कृतित्व का विधिबद्ध एवं सागोपाग अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। डा० गौड़ की धींसिम ने निश्चय ही पहली बार रीतिमुक्त काव्यधारा और उसके सर्वश्रेष्ठ कवि धनजानंद की काव्य-मनोक्षा-सम्बन्धी अपेक्षित कार्य विशदता से सम्पन्न हुआ। इससे रीतिमुक्त काव्यधारा का अध्ययन पर्याप्त रूप से अग्रसर हुआ फिर भी अनेक प्रेमोमगत कवियों के जीवन और व्यापक काव्य-साहित्य का अपेक्षित अध्ययन, चिंतन और विवेचन न हो सका था। धनजानंद के अनिरुक्त भी बितने ही महत्वपूर्ण स्वच्छन्द कर्ता रसखान, आलम, बोधा, ठाकुर, द्विजदेव आदि बच रहे थे।

प्रस्तुत प्रबन्ध इसी अभाव की पूर्ति के निमित्त किया गया प्रयत्न है। प्रस्तुत अध्ययन से रीतिमुक्त प्रवाह के इन्हीं पाँच अनघोत और अविरलैपित काव्यकारों का विस्तृत अध्ययन और विवेचन पहली बार हिन्दी जगत के समक्ष आ रहा है। इसमें धनजानंद पर भी प्रासंगिक रूप से किन्तु सर्वथा नवीन दृष्टि से विचार किया गया है, प्रथम बार मध्ययुग के रीति-निरपेक्ष समस्त प्रमुख कवियों का एक साथ अध्ययन प्रस्तुत हो रहा है तथा समस्त कवियों के सम्यक् अध्ययन के आधार पर रीतिमुक्त काव्यधारा की विगेपताओं का विशद् रूप में उद्घाटन किया जा रहा है। मेरे प्रबन्ध की आधारभूमि अपेक्षाकृत वहाँ अधिक विराद है इसी कारण इसमें एक ओर जहाँ आभ्यान्तरिक अध्ययन का घनत्व गोचर होगा वहाँ उसका विस्तार भी संक्षिप्त किया जा सकता है। घनत्व और विस्तार की एकत्र योजना के दुस्तर उद्देश्य की पूर्ति ने ही इन चर्चियों के लेखक ने इस कार्य की संपूर्ति में खगव्ययना में अधिक श्रम और समय ले लिया है, जिसके बिना यह कार्य प्रस्तुत रूप में उपस्थित नहीं किया जा सकता था। प्रस्तुत अध्ययन की निम्नलिखित मूलभूत विशिष्टताओं तथा महत्वपूर्ण दिशाओं की ओर मैं आपका ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ:—

- १ इसमें युग की सर्वाधिक परिस्थितियों—राजनैतिक, सामाजिक, धार्मिक और विशेषतः समसामयिक साहित्यिक पृष्ठभूमि को दृष्टि में रखते हुए स्वच्छन्द-कर्ताओं के कृतित्व का जावतन किया गया है।

^१ यह सामग्री इस संस्करण में नहीं दी जा सकती है।

- २ स्वच्छन्दतावादिनी काव्य-प्रवृत्ति सर्वाधिकारी देशी एवं विदेशी मन्यताओं के आधार पर स्वच्छन्दता की नैसर्गिक प्रवृत्ति का उद्घाटन किया गया है तथा वर्तनिक अथवा शास्त्रीय काव्य रचना की पद्धति से उसका स्पष्ट प्रस्थान-भेद सूचित एवं निरूपित किया गया है।
- ३ रीतियुगीन स्वच्छन्द धारा की विशेषताओं का समस्त प्रमुख कर्ताओं के काव्य के आधार पर विशद एवं सोदाहरण निवेश किया गया है।
- ४ परस्पर असंबद्ध होते हुए भी केवल सौतृष्ट्य एवं जिज्ञासावश रीतियुगीन एवं अंग्रेजी काव्य की स्वच्छन्दतावादिनी (रोमांटिक) काव्य-प्रवृत्तियों के स्वरूप का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। उभय देशीय काव्य-प्रवृत्तियों का यह सामंजस्य सर्वथा निजी विचारणा का परिणाम है।
- ५ अब तक की उपलब्ध सामग्री के आधार पर मध्य युग के आधे दर्जन प्रमुख रीतिमूलक कवियों के जीवन और कृतियों की प्रामाणिकता का सविस्तार अध्ययन किया गया है।^१ इस कार्य में मैंने यत्न-तब बिलखी हुई समस्त उपलब्ध सामग्री का उपयोग किया है तथा कुछ नवीन सामग्री भी प्रस्तुत की है और उनके आधार पर कतिपय निष्कर्षों पर पहुँचा जा सका है। इस दिशा में स्वतन्त्र सोध नहीं किया गया है क्योंकि एक तो वह मेरा मुख्य कार्य-क्षेत्र नहीं रहा है, दूसरे वह कुछ सीमित कार्य भी नहीं है।
- ६ रीति स्वच्छन्द धारा के कवियों के काव्य का अध्ययन सर्वथा निजी ढंग से किया गया है जिसमें एक-एक छंद पर हमने यथाशक्ति नाना दृष्टियों से विचार किया है। स्वच्छन्द कवियों के काव्य के भाव एवं कला-सौन्दर्य के अध्ययन में मेरा अपना अभिनिवेश रहा है। इनका अध्ययन करते हुए कवियों की प्रेरणा के मूल स्रोतों के अनुसंधान की चेष्टा की गई है तथा भाव एवं कला दोनों पक्षों के अध्ययन में अधीत काव्य के अतस्तल में घुसने की चेष्टा भी अवश्य आपको दिखाई देगी। कवियों के काव्य की विशेषताओं की उपलब्धि और उनका विश्लेषण सर्वथा अपना है और काव्य के अध्ययन पर ही आधारित होने के कारण एकान्ततः अननुकृत है। इन कवियों के अध्ययन हुए भी तो नहीं थे। जहाँ-तहाँ तुलना या समानता और वैषम्य अथवा भिन्नता का उद्घाटन भी निजी अनुशीलन का ही परिणाम है। इसी प्रकार कवियों द्वारा व्यक्त नाना सूक्ष्म भावनाओं के मूल कारणों का भी मैं जहाँ-तहाँ सधान करता चला हूँ जो उनके काव्य के अन्तर्दर्शन, स्वकीय अनुभव और मध्य-युगीन साहित्य के अनुशीलन और उनकी परंपरा के यत्किंचित बोध के कारण ही संभव हो सका है। इसी प्रकार स्वच्छन्द कवियों के प्रबोध श्रमों की प्रयोज्यता एवं अन्यान्य विषयों से संबंधित तात्त्विक व्याख्या भी सर्वथा मेरी है। संक्षेप में यह कि प्रस्तुत प्रबोध के चतुर्थ और पंचम अध्यायों में मेरे अध्ययन

^१ यह सामग्री इस संस्करण में नहीं दी जा सकी है।

का सर्वथा स्वतंत्र और मौलिक रूप देखा जा सकता है। अन्य अध्यायों में जो मौलिकता है वह सामग्री के प्रस्तुतीकरण की दृष्टि से है तथा वैचारिक दृष्टि से जिसमें स्वतंत्र रूप से निष्कर्ष निकाले गये हैं और किन्हीं परिणामों पर पहुँच गया है। वहाँ 'प्रैजेन्टेशन' और निष्कर्ष-प्राप्ति की नूतनता और कितने ही स्थलों पर अधीत विषय की व्याख्याएँ आपको आश्चर्यक संग सकती हैं।

- (७) आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने दिशा-संकेत प्राप्त कर मैने फारसी काव्य को फारस की ओर भारत की परंपराओं का संक्षिप्त एवं ऐतिहासिक परिचय प्रस्तुत करते हुए स्वच्छन्द कवियों पर उनके प्रभाव एवं फारसी तथा स्वच्छन्द काव्यधारा की समान भाव-भूमियों का संक्षिप्त किन्तु सर्वथा मौलिक अध्ययन प्रस्तुत किया है।

संक्षेप में ये ही मेरे अध्ययन की नूतन एवं मौलिक दिशाएँ हैं जिन्हें यदि मैं अपनी उपलब्धियाँ कहूँ तो कोई अनौचित्य न होगा। इस प्रकार सभी प्रमुख कवियों के आधार पर रीतिमुक्त काव्य-धारा के विशद् एवं स्वतन्त्र अध्ययन का यह प्रथम प्रयत्न है तथा इसके द्वारा हिन्दी साहित्यानुसंधान के क्षेत्र में पहली बार आलम, रसखान, बोधा, ठाकुर, द्विजदेव जैसे महत्वपूर्ण किन्तु अनधीत कवियों का व्यापक अध्ययन सम्भव हो पा रहा है तथा इस धारा की प्रवृत्तियों के विशद् उद्घाटन के साथ-साथ अन्य देशीय फारसी एवं आंग्ल काव्यों की मिलती-जुलती प्रवृत्तियों के साथ उसका तुलनात्मक अध्ययन अथवा सामंजस्य भी प्रस्तुत किया जा रहा है। साहित्यिक, ऐतिहासिक आदि पृष्ठभूमि को लेते हुए, फारसी-अंग्रेजी आदि काव्यों की समानान्तर धाराओं से मेल बिठाते हुए आधे दर्जन कवियों की विशद् काव्यराशि का अध्ययन अपने आप में अनाधारण रूप से विस्तृत कार्य है। यही कारण है कि यह प्रबंध आकार में आवश्यकता से अधिक बड़ा हो गया है। अपने प्रयत्न के इस महाकाय-बोध से मैं अनवगत नहीं, जिसके एक-दो और भी कारण हैं। लगभग डेढ़ दशकों की अध्ययन-वृत्ति ने मुझे 'सागर में सागर' भरने की क्षमता छीन ली है, फिर सरस अवतरणों को पयास्यान प्रस्तुत करने का लोभ भी मैं सब समय सवरण नहीं कर सका हूँ। इसका एक कारण तो यह है कि रीतिमुक्त काव्य का अधिकांश हिन्दी-साहित्य के अध्ययनों की सामान्यतः सुलभ नहीं है इसलिए प्रस्तुत अध्ययन के साथ-साथ बालगी के तौर पर यदि उन्हें थोड़ा सा मूल काव्य भी जब-तब देखने को मिलता रहे तो रुचिचर्चक ही होगा। दूसरे शोधपरक अध्ययन की शूक मरु-भूमि के बीच-बीच सरस छन्दों की हरियाली भी यदि अध्येता को मिलती चले तो वह इस अपेक्षाकृत नौरस एवं दुर्गम भाग को अधिक सरसता के साथ पार कर सकेगा। इतना कुछ कहने के बाद जब यही कहना शेष रह जाता है कि प्रस्तुत प्रयत्न में यदि कोई 'शुक्लता' है तो स्वच्छन्द मति कर्ताओं की ओर जो कुछ 'हृष्यता' है सब की सब मेरी।

कुछ फुटकल बातें

ठाकुर, आलम और बोधा के अध्ययन से संबंधित पर्याप्त कार्य मैं उपाधि-निरपेक्ष रूप में रीवा में ही कर चुका था, किन्तु स्थानान्तरित हो मू (इन्दौर) चले जाने पर मुझे इन्हीं तथा कुछ अन्य रीति-स्वच्छन्द कवियों पर ही प्रबंध लिखने की प्रेरणा हुई जिसके फलस्वरूप

जनवरी सन् १९६१ में प्रस्तुत विषय पर रजिस्ट्रेशन विक्स विरविद्यालय, उज्जैन से हुआ। कार्य जब तीन-चौथाई हो चुका था उस समय मेरा स्थानान्तरण रायपुर हो गया। इस प्रकार रोबा, महु और रायपुर तीन स्थानों में यह कार्य सम्पन्न हुआ है। इस शोध-कार्य की भी एक अपनी कहानी है जो वर्णित रोचक है, किन्तु वह फिर कभी। यहाँ एक अन्य तथ्य की ओर संकेत करना आवश्यक प्रतीत होता है और वह यह कि प्रस्तुत प्रबंध में पाद-टिप्पणी के रूप में जिन ग्रंथों के नाम और पृष्ठ संख्याएँ दी गई हैं उनकी प्रकाशन तिथि वही है जो ग्रन्थात् में सर्वप्रथम ग्रंथों की सूची में दी गई है। किसी-किसी ग्रंथ के एकाधिक संस्करणों का प्रयोग करना पड़ा है, ऐसी स्थिति में उस ग्रंथ की प्रकाशन तिथि पाद-टिप्पणी में ही सुझाते के लिए दी गई है।

आभार

अब कृतज्ञता-संरपन का पुनर् कार्य ही अवशिष्ट रह जाता है। इस अवसर पर सर्वप्रथम कृतज्ञता पुष्प स्मृति आती है उन साहित्यान्वेषकों की जो हिन्दी के आधुनिक विकास के प्रारंभिक दिनों में अपनी अर्थज्ञानिक पद्धति पर ही सही हिन्दी की मूलवान मणियाँ खोज रहे थे और उन्हें अपने ढंग से संजो-संजो कर हिन्दी का भंडार भर रहे थे। उनकी डाँती हुई उस आधारशिला के अभाव में आज हम बहुत कुछ अपग ही रहते। ऐसे साहित्यानुयायी एवं अपित जीवनशील साहित्य के पुराने धुरधरों में हम घनआनंद के कवियों के प्रथम सग्रह-कर्ता और प्रशस्ति गायक ब्रजनाथ, रसखान के कवियों का उद्धार करने वाले भारतेन्दु-काजीय पंडित किशोरीलाल गोस्वामी, आलम और ठाकुर के कवियों की प्रकाश में आने वाले आचार्य-प्रवर लाला भगवानदीन, महाराज मानसिंह, 'द्विजदेव' के ग्रंथों की पूरे साज-समार और विद्वत्तापूर्ण रीति से प्रस्तुत करने वाले अधोध्या नरेश महाराज प्रतापनारायणसिंह और सपादक प० जवाहरलाल सतुर्वेदी का हम सादर स्मरण करते हैं। इनके साथ-साथ बोधा की कृतियों आध्वानल-रामकदता और इक्ष्वाणु का प्रकाशित करने वाले जयपुर निवासी स्व० श्री गणेश प्रसाद और दुमराव निवासी श्री नकछेदी तिवारी हमारे सम्मान के पात्र हैं जिनके उक्त प्रारंभिक प्रयत्नों के अभाव में सरत कवि बोधा से हम अपरिचित ही बने रहते।

इसके पश्चात् अपनी सर्वप्रथम प्रणति में निर्दिष्ट करता हूँ आचार्य प० विरवनाथ प्रसाद मिश्र के प्रति जिन्होंने पत्र द्वारा एवं व्यक्तिगत रूप से मेरे शोधकार्य से संबंधित विषय उलझनों को सुलझाया है तथा आवश्यक संकेत देकर मेरी मार्गदर्शन किया है। रीतिस्वच्छ-व्यवस्था के कवियों के काव्य की सत्ता की ओर ध्यान आकृष्ट करने का कार्य सर्वप्रथम आचार्य मिश्र ने ही किया। इतना ही नहीं रसखान, घनआनंद, आलम आदि के ग्रंथों के प्रामाणिक संपादन में प्रवृत्त होकर सूक्ष्म सांकेतिक सूचिकाओं द्वारा तथा नागरी प्रचारिणी पत्रिका एवं भृंगार काल आदि ग्रंथों में उक्त विषय तथा संबद्ध कवियों के दूत आदि पर शोध प्रधान विचारों तथा निष्कर्षों को प्रकाशित कर आपने इस दिशा के अनुसंधाताओं का मार्ग प्रशस्त कर दिया है।

कृतज्ञ भाव से दूसरी प्रणति में डा० भवानीशकर याज्ञिक (लखनऊ) को समर्पित करता हूँ जिन्होंने न केवल स्वच्छन्द धारा के सभी प्रमुख कवियों पर न समस्त मध्ययुगीन व्रज-भाषा काव्य के दर्जनों प्राचीन कवियों की पांडुलिपियों का विशद रूप से अध्ययन किया है तथा

पाठ-शोध के कार्य में आज भी जो हमारे अत्यन्तुष्ट पथ-प्रदर्शक हो सकते हैं। उनको मर्यादा से तथा उनके निर्देशन में आज भी दर्जनों शोधार्थी न केवल पो-एच डी की उपाधि से विभूषित हो सकते हैं वरन् हिन्दी साहित्य के भटार को पुष्कल प्रामाणिक पाठानुसंधान एवं सुसंपादित ग्रंथों से भर सक्ते हैं। माधवानल-कामकला, श्याम-मनेहरी, सुदामा-चरित और भृंगार-नृतिका-नीरभ जैसे दुर्लभ ग्रंथों के अध्ययन के लिए सब प्रकार की सुविधाएँ तथा इन सबमें भी अधिक मूल्यवान अपने अनुभव-प्राप्त विचारों द्वारा डॉ याज्ञिक ने मुझे जो सहायता प्रदान की है उसका मैं चिर श्रेणी रहूँगा। यह देखकर मुझे जसाधारण आश्चर्य हुआ कि उत्तर-प्रदेश-शासन के असिस्टेंट डाइरेक्टर ऑफ मेडिकल हेल्थ तथा मेडिकल कानेज, लखनऊ के प्रोफेसर ऑफ हेल्थ ऐण्ड हाइजीन के पदों को सुशोभित करने वाले तथा एक सर्वथा भिन्न कार्य क्षेत्र के आकाश होते हुए भी डॉ याज्ञिक हिन्दी-साहित्य के अध्ययन एवं चिंतन में इनकी प्रगाढ़ रुचि और विषय संबंधी इतना प्रभूत ज्ञान रखते हैं। जाय सन् १९२० से ही गवेषणात्मक निबन्ध लिखते रहे हैं।

इनके पश्चात् भृंगार-कामीन काव्य पर महत्वपूर्ण अध्ययन प्रस्तुत करने वाले कुछ अन्य विद्वानों का भी महज स्मरण हो जाना है जिन्होंने विशद् रूप से रीति-शालीन काव्य की नानाविध समस्याओं का समाधान किया है तथा जिन्होंने अपने पाण्डित्यपूर्ण शोध-ग्रन्थों और उपलब्धियों द्वारा उस उपेक्षित युग के साहित्य को अब पर्याप्त आलोकित और समृद्ध कर दिया है। ऐसे आचार्यों और विद्वानों में डॉ रामशङ्कर शुक्ल 'रमात', डॉ नगेन्द्र, डॉ. भगीरथ मिश्र, डॉ लक्ष्मीशान्कर बाण्य और डॉ मनोहरलाल घोष का मैं सादर स्मरण करता हूँ जिनकी कृतियों से मेरे पर्याप्त लाभ उठायी है और जिनमें से अनेक की व्यक्तिगत कृपा भी मुझे प्राप्त है।

अपने स्नेही मित्रों में मैं विशेष रूप से कृतज्ञ हूँ डॉ पारमनाथ निबारी (असिस्टेंट प्रोफेसर, हिन्दी विभाग, प्रयाग वि वि) का जिन्होंने उदारतापूर्वक बोधा के दुर्लभ ग्रंथ दीर्घकाल के लिए मुझे सुलभ कर दिये थे, जिनके बिना बोधा का वंसा विगद् अध्ययन मेरे द्वारा समभव न हो पाता जैसा कि अब बन पडा है। अपने बाल्यकालीन सहचर और सहपाठी 'जग-दीश' अब डॉ जगदीश प्रसाद श्रीवास्तव (असिस्टेंट प्रोफेसर, हिन्दी विभाग, प्रयाग वि वि) के प्रति मेरी कृतज्ञता सबसे अधिक है जिन्होंने पर्याप्त रुचिपूर्वक जब तब मेरे शोध कार्य के अंशों को देखा है और अनेकानेक दुर्लभ ग्रंथों तथा अपने शोध संबंधी अनुभवों से मुझे लाभान्वित किया है तथा अपनी सहभाषना एवं प्रेरणा का वल प्रदान किया है। मैं अपने स्नेही मित्र डा श्रीकृष्ण गुप्त (असिस्टेंट प्रोफेसर, सस्कृत, महावीरलाल क्लर महाविद्यालय, जबलपुर) का भी हृदय में कृतज्ञ हूँ जिन्होंने मेरे प्रवचन के विविध अंशों को समय-समय पर बड़े चाव से सुना और पढा है तथा मेरे मूल से रायपुर आने के बाद भी जो बराबर इस कार्य की पूर्ति के लिए मुझे प्रेरित करते रहे हैं। अपने सहपाठी मित्र प्रो भगवती प्रसाद श्रीवास्तव (असिस्टेंट प्रोफेसर, राजनीति विभाग, राजस्थान वि वि, जयपुर) का मैं अतिशय आभार स्वीकार करता हूँ जो अनन्य मुहूर्त्तभाव के साथ सतत दूर रहने हुए भी मेरे शोध कार्य में मुझे सतत प्रेरणा देते रहे हैं। स्थानान्तरित हो मेरे रायपुर आने पर मेरे शोध कार्य को जसाधारण शक्ति और दंग प्राप्त हुआ। यहाँ भी मेरे पुराने और नये शिरोच्छ मित्रों को एक सुन्दर मण्डली मिली जिसकी

शुभ कामनाएँ सदा मेरे साथ रही हैं। ऐसे दिनों में मैं बघुकर डा. गगनचरण त्रिपाठी, प्रो रामनिहाल शर्मा (अब डाक्टर) एवं श्री हरिहरन शुक्ल (अब डाक्टर) को मेरे हृदय से धन्य-वाद देता हूँ।

अपनी धर्मपत्नी श्रीमती आशा वर्मा का उल्लेख भी इस स्थान पर आवश्यक है। अपनी साहित्य-सेवा के इस पुनीत पथ पर चलते हुए पद-पद पर जिसकी सहायता-संबल के बिना चार डग भी नहीं दिये जा सकते थे, उन्हें धन्यवाद देना और उनके प्रति आभार प्रकट करना भी समझ नहीं और न करना भी सम्भव नहीं।

प्रस्तुत शोध कार्य में दो तो मेरे विशाल मित्र-परिवार की स्नेह और सद्भावपूर्ण शुभकामनाएँ मुझे सदा सुलभ रही हैं, परन्तु उन सब के प्रति पृथक्-पृथक् धन्यवाद दे सकना यहाँ सम्भव नहीं है। इसी प्रकार मेरे अनेकानेक छात्रों का भी एक वर्ग रहा है जो मेरे अन्य साहित्यिक कार्यों के होते हुए भी युद्धे प्रस्तुत कार्य की संपूर्ति के लिए विशेष रूप से अपनी शुभ-कामनाएँ और प्रेरणाएँ भेजता रहा है। अपने ऐसे प्रिय छात्रों में भी आदिग्य प्रताप सिंह (प्राध्यापक, राजकीय महाविद्यालय, छतरपुर), श्री राम छंतावन वर्मा (प्राध्यापक, नागौर, सतना), श्री रेवा प्रसाद तिवारी (प्राध्यापक, ग्योहारी, गृहकोल), कुं० कुमदिनी गोडबोले (प्राध्यापिका, गवर्नमेंट गार्ल्स हिग्री कालेज, इंदौर) के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। इनके आदर-भाव-संयुक्त प्रेरणा और शुभकामनाओं के प्रति मैं इन्हें अपना आशीर्वाद ही दे सकता हूँ और ज्ञानानुसंधान तथा साहित्य-सेवा की दृष्टि से इनके उज्ज्वल भविष्य की कामना करता हूँ।

प्रस्तुत शोध कार्य में मैंने सबसे अधिक उपयोग हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन-समग्रालय, प्रयाग, नागरी प्रचारिणी सभा के आर्य-भाषा-पुस्तकालय, काशी और इलाहाबाद यूनिवर्सिटी लाइब्रेरी का किया है, एतदर्थ मैं इन पुस्तकालयों के अधिकारियों एवं पुस्तक-सहायकों का विशेष कृतज्ञ हूँ। भारतीय-भवन पुस्तकालय इलाहाबाद, पब्लिक लाइब्रेरी इलाहाबाद, गवर्नमेंट सेंट्रल लाइब्रेरी इलाहाबाद, डा. रणमतीसिंह महाविद्यालय राँची, शासकीय महाविद्यालय महरा, तथा गवर्नमेंट संस्कृत कालेज रायपुर के संपन्न पुस्तकालयों से भी मैंने पर्याप्त लाभ उठाया है।

अब कृतज्ञता-ज्ञापन का पुनीत एवं अवश्य-स्नान सा आनन्दप्रद कार्य भी समाप्त पर आ गया। इस अवसर पर मैं प्रो० शिवनाथ जी उपाध्याय (हिन्दी विभागाध्यक्ष, एम.एस.जी. कालेज, ग्वाल्तिपर) के प्रति अपनी दिन-प्र-दिन निवेदित करता हूँ जिनके सुयोग्य निदेशन में प्रस्तुत प्रबंध लिखा गया है। आपका मार्गदर्शन अपने शोध-कार्य के संपूर्ण काल में ही मेरा पाथेय रहा है। आपने प्रस्तुत शोध-कार्य के पथ में आने वाली हर बाधा को दूर किया है, अपने ज्ञान और अनुभव के प्रकाश से मेरे कार्य के संपूर्ण पथ को सदा प्रकाशित रखा है तथा मुझे पर्येच्छ सहायता, सुझाव, शक्ति, और प्रेरणा प्रदान की है।

मुझे विश्वास है कि मेरे प्रस्तुत शोध कार्य ने साहित्यिक अनुसंधान और अध्ययन की जो लो मुझे उद्दीप्त की है वह भविष्य में भी निष्कम्प रह सकेगी।

लगभग ४ वर्ष पूर्व यह शोध प्रबंध रायपुर में प्रणीत हुआ था तथा १५ अगस्त १९६३ को इसकी यह प्रस्तावना लिखी गई थी।

इस महाकाव्य प्रबंध को अत्यन्त सद्भावपूर्वक प्रकाशित करने का दायित्व उठा लेने के लिए मैं लायत बुक डिपो, ध्वालियर के संचालक धीरूत रामप्रसाद जी अप्रवात का तथा उसे अत्यन्त उत्साहपूर्वक प्रकाशित करने के लिए कंतास पुस्तक सदन, भोपाल के उत्साही और तरुण संचालक श्री शिवप्रसाद अप्रवात का विशेष रूप से आभारी हूँ।

रोति-काव्य के असाधारण मर्मज्ञ तथा रोति-स्वच्छन्द कवियों के काव्य के अनन्य उद्धारक विद्वद्भार आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने इस प्रबंध की भूमिका लिखने की कृपा की है। इसके लिये मैं उनका हृदय से आभारी हूँ।

भोपाल

वसंत पंचमी

१४ फरवरी १९६७

—हृण्मन्मन् बर्मा

रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा

प्रथम अध्याय : साहित्यिक-पृष्ठ-भूमि

१. रीतिमुक्त शृंगारधारा के छः प्रमुख कवि तथा धारा का काल-निर्धारण

२. रीतिकाल की नई अभिधा - शृंगार काल

नामकरण के संबंध में विभिन्न मत, आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र का मत, निष्कर्ष :

३. शृंगार-कालीन काव्य का वर्गीकरण - विभिन्न काव्यधाराओं का संक्षिप्त परिचय

(क) शृंगार काव्य—रीतिबद्ध काव्य, रीतिसिद्ध काव्य (सह्यमान्न काव्य), रीतिमुक्त काव्य (रीति-स्वच्छन्द काव्य) : (ख) शृंगारेतर काव्य—वीर काव्य धारा, नीतिकार्य धारा, शूत काव्य धारा, सुफी काव्य धारा, कृष्ण भक्ति धारा, रामभक्ति धारा।

द्वितीय अध्याय : रीतिस्वच्छन्द काव्यधारा प्रवृत्तियाँ

तथा रीतिबद्ध काव्य से उसकी भिन्नता

१. स्वच्छन्दतावादी काव्य की परिभाषा और उसके लक्षण

स्वच्छन्दतावादी काव्य की परिभाषा, स्वच्छन्दतावादी काव्य के लक्षण।

२. शास्त्रीय (रीतिबद्ध) और स्वच्छन्द (रीतिमुक्त) काव्य में अन्तर

३. हिन्दी की रीतिस्वच्छन्द काव्यधारा की विशेषताएँ : सामान्य प्रवृत्तियों का अध्ययन

काव्यगत दृष्टिकोण की भिन्नता, भावावेग या भावप्रवणता, व्यक्तित्वसिद्धि, काव्य संप्रदाय के अनुसरण से विरत, दरबारदारी से दूर, अव्यक्त रचना की प्रवृत्ति, देश के पर्वों एवं त्यौहारों का उत्साहपूर्ण वर्णन, मूल वस्तु प्रेम, प्रेम का स्वच्छन्द और अपरंपरागत रूप, प्रेम भावना की उदात्तता, प्रेम विषय-मता का चित्रण, वियोग की प्रधानता, सुफी शायरी के प्रेम की पीर तथा फारसी कवियों की वेदना विवृति का प्रभाव, विरह वर्णन रीतिबद्ध कवियों से भिन्न, रहस्यदर्शिता का अभाव, स्वच्छन्द यदि मूलतः भक्त नहीं प्रेमी थे, स्वच्छन्द कवियों के रचनाओं की तीन स्थूल विभाग, जैलो-निबन्ध या कलापद।

अंग्रेजी कविता में स्वच्छन्दतावाद : इतिहास और स्वरूप विशेषण तथा रीति-स्वच्छन्द काव्य से उसका सामंजस्य

स्वच्छन्दतावाद से पूर्व क्लासिक या आगस्टन संप्रदाय की कविता, ड्राइडेन और पोप की भूमि, सखिदान ज्ञानरत्न का उद्गार, पुरातन की प्रतिक्रिया :

परिवर्तन के लक्षण, स्वच्छन्दतावादी, पुनर्जागरण अथवा स्वच्छन्दतावादी वाद्य, वर्त्मवर्त्य का युग, कोलरिज, तरुण कवि, वायरन, अंग्रेजी की रोमांटिक कविता का रोमिक्वालीन स्वच्छन्द काव्य से साम्यज्य ।

तृतीय अध्याय रीति-स्वच्छन्द काव्य का अध्ययन : भाव पक्ष

१११

१. स्वच्छन्द कवियों का मूल चक्षुष्य—प्रेम • प्रेम निरूपण तथा प्रेम विषयक

११३

दृष्टिकोण

रमखान का प्रेम निरूपण प्रेम का स्वरूप, प्रेम की विशेषता, प्रेम की महिमा । आत्मस का प्रेम विषयक दृष्टिकोण । घनआनन्द की प्रेम-सवधिनी दृष्टि प्रेम का महत्व, प्रेम का मार्ग सीधा तो है परन्तु कठिन भी है, प्रेम पथ को पार करने का उपाय । बोधा का प्रेम निरूपण : प्रेम का पथ कराना महा, अपनी श्रम्यथा कहते मत, बिगड़ में प्रेम पस्मिन्व होना है, अनग्यता, प्रेमी लोक की परवाह नहीं करता, प्रेम में निर्वाह ही मुख्य है प्रेम के चार प्रकार, प्रेम में विश्वास आवश्यक है, प्रेम में अभिमान नहीं हुआ करता, प्रेम का महत्व, कुछ अन्य बातें । ठाकुर के प्रेम मूर्ध्नी विचार । द्विजदेव की प्रेमविषयक धारणा ।

२. प्रेम और भृगुर के आलम्बन तथा उनका वर्णन : रूप एवं सौन्दर्य वर्णन

१३०

रमखान वृत्त रूप-सौन्दर्य वर्णन; कृष्ण—आँख और चितवन, मुस्कान, छवि या मूर्ति, वेश-विश्राम, कृष्ण के रूप का प्रभाव, राधा या गोपी, युगल जोड़ी । आलम्बित रूप-सौन्दर्य-वर्णन . नायिका, आलम्बन रूप में, दूती के माध्यम से, आश्रयाश्रित रूप में, राधा, कृष्ण, युगल छवि, श्यामसनेही के कृष्ण, रविमणी, कामकंदला, माधवानल । घनआनन्दवृत्त रूप-सौन्दर्य-वर्णन, मुजान—शिर, कश, भाल, घुघट, श्यामल माडी, भीह और नेत्र, नाव, दात, जघर, ग्रीवा, मुख, उरोज, उदर, पीठ और कटि, पिहली, मुरवा, एँडी, तलवा (महावर और मेहदी); समस्त शरीर तबो आभूषण, मुजान के रूप तथा अंगों के सूक्ष्म-तर सौन्दर्य का वर्णन—रूप और मुखकान्ति, अंग-दीप्ति, सौकुमार्य मलग्रता, यौवनांगमाद (तारण्य-दीप्ति), अरुणाई, मरुसता और सुगधि; स्वभाव, गति मवर्धनी सौन्दर्य के चित्र चितवन, हँसना, बोलना, खनना आदि, मुजान के नृत्य गीत और अमनय का सौन्दर्य, कुछ विशेष चित्र, मुजान के रूप का प्रभाव-वर्णन, नेत्री अथवा बाह्य मत्ता पर मुजान के रूप का प्रभाव, मन अथवा वल-गता पर मुजान के रूप का प्रभाव, कृष्ण, कृष्ण के रूप का प्रभाव, राधा । बोधावृत्त रूप-सौन्दर्य-वर्णन सुभान, कृष्ण, माधवानल प्रवध में कृष्ण, लीलावती, माप्रव, कदला । ठाकुर वृत्त रूप-सौन्दर्य-वर्णन राधा और कृष्ण, नेत्र और कटास । द्विजदेव वृत्त रूप-सौन्दर्य-वर्णन कृष्ण, नायिका या राधा, नायिका, राधा, युगल स्वरूप (राधा-कृष्ण) ।

३. उद्दीपन वर्णन एवं बाह्य दृश्य-चित्रण

१८०

रमखान वृत्त उद्दीपन वर्णन एवं बाह्य-दृश्य-चित्रण । आलम्बित उद्दीपन वर्णन एवं बाह्य-दृश्य-चित्रण—पृष्ठभूमि के रूप में प्रवृत्ति चित्रण, उद्दीपन रूप

मे प्रकृति चित्रण, प्रकृति मे ध्यया की व्याप्ति, प्रकृति का वर्णन—अलङ्कृत शैली पर, प्रवचन सद्यो मे बाह्य-दृश्य-चित्रण । धनजानन्द कृत उद्दीपन-वर्णन एव बाह्य-दृश्य-चित्रण । बोधाकृत उद्दीपन वर्णन एव बाह्य-दृश्य चित्रण, ठाकुर कृत उद्दीपन वर्णन एव बाह्य-दृश्य-चित्रण वमन्त, हल्ली, पावम, अखती और बट-भूजत । द्विजदेवकृत उद्दीपन वर्णन एव बाह्य-दृश्य चित्रण, आल-वन रूप मे प्रकृति-चित्रण, आलवारिव शैली मे प्रकृति-चित्रण, सावन की अँजोरी तीज, प्रभावामिच्छाजक शैली, उद्दीपन रूप मे प्रकृति-चित्रण, परपरा-गत शैली मे प्रकृति-चित्रण, पृष्ठभूमि के रूप मे प्रकृति-चित्रण ।

४ सयोग भृंगार

१६६

रमखान का सयोग वर्णन गोचारण, कुज-श्रीजा, दान प्रसंग, वन श्रीडा, पन-धट, राम, वशी, हौली, प्रेम के कुछ स्फुट प्रसंग, प्रणय बेति, प्रणय के ताता मनोदाद । आत्म का सयोग वर्णन अनोखी चितवन का प्रसंग, चौधरी का प्रभाव, प्रिय की शरगर्त, दर्शन-अभिलाष, प्रेमकथन, सभांग वर्णन । धनजानन्द का सयोग वर्णन—सयोग वर्णन पूर्वे सयोग, सयोग, परसयोग सयोग कुछ की स्मृति । बोधा का सयोग वर्णन—सुभान-प्रेम, सयोग-वर्णन । ठाकुर का सयोग वर्णन—नलक, भोक-बाधा, अन्याय अतर्कितया । द्विजदेव का सयोग वर्णन—प्रथम मिलन, अन्य प्रणय-प्रसंग हौली, सयोग ।

५ वियोग भृंगार स्वच्छन्द कवियों का विरह-वर्णन

२२५

रसखान का वियोग वर्णन—स्मृति, उपचार, उद्व-गोपी प्रसंग । आत्म का वियोग-वर्णन—प्रभुओं एव प्राकृतिक उपकरणों द्वारा विरहोद्दीप्ति, उद्व-गोपी-प्रसंग, गोपियों के तर्क, गोपियों का आत्मदशा निवेदन, आत्मरसक कथन, उद्व द्वारा कृष्ण से गोपियों की दशा का निवेदन । धनजानन्द की विरह-व्यथा—आत्मदशा निवेदन, सुजन के रूप की रीझ मे उत्पन्न वैधैनी, स्मृति-जनित वेदना, जन्म और प्रकृति के कारण विरहोद्दीप्ति, अनुराग, प्रेम वैषम्य प्रेम की दृढ़ता और एकनिष्ठता, अभिलाषाएँ लायसाएँ और उरकठार्थ, सदृश-मन्त्रेण, प्रिय का युग कथन, दया की याचना, प्रिय के हिन की कामता, अपना ही आत्म खोटा है प्रिय को क्या दोष, मन के प्रति कथन कुछ अन्य मनोदशाएँ कुछ स्फुट भाव, गोपियों का विरह निवेदन, वियोगवैलि, इक्ष्णुता, प्रेम पवित्र । बोधा का विरह वर्णन—सौमिक प्रेम वियोग सुभान का विरह, गोपियों का विरह, विरहोद्दीप्ति उद्व गोपी प्रसंग । ठाकुर का वियोग वर्णन—कृष्ण का विरह, गोपियों का विरह, उद्व गोपी प्रसंग । द्विजदेव का वियोग वर्णन—गोपियों का विरह, बाह्यदशा के चित्र, मानसिक स्थितियों के चित्र, जन्मों द्वारा विरह की उद्दीप्ति, उद्व गोपी प्रसंग ।

६ अन्य विषय - भक्ति, नीति आदि

२७२

रसखान की भक्ति—रसखान की दृष्टि में कृष्ण, भक्ति-भावना, अन्य देवी देवता, कृष्ण को सोनाओं का वर्णन । आत्म की भक्ति—वैगम्य । धनजानन्द की

भक्ति—प्रेम की वैराग्य और भक्ति में परिणति, निम्बाकं सप्रदायानुसारिणी भक्ति, ब्रज, ब्रज-प्रसाद, ब्रज-स्वरूप, ब्रज-विलास, धाम-चमत्कार, यमुना यमुनायश, गोकुल गोकुल गीत, वृन्दावन वृन्दावन मृदा, गोवर्धन . गिरि-पूजन, वरसाना, मुरली मुरलिका मोद, भक्ति के विविध भाव पदावली और कृपाकद, दास्य भाव, सख्य भाव, मधुर अथवा काता भाव पदावली, राधा के प्रति भक्ति-निवेदन मधो-भाव की भक्ति, वृषभानूपुर-सुषमा-वर्णन, प्रिया-प्रसाद, मनोरथ-मजरी। बोधा की भक्ति, नीतिव्ययन और उपदेश, सासारिक अनुभवों से गर्भित नीत्योक्तियाँ। ठाकुर की भक्ति—सात्विकता, भक्ति कोटि, औदार्य और हरिनिष्ठा, भक्ति-भाव का स्वरूप, नीति-व्ययन, जगत की दशा, मानवी प्रकृति का विश्लेषण, मन को प्रबोधन, मनुष्यता और उपदेश। द्विजदेव की भक्ति।

७. स्वच्छन्द कवियों के प्रबन्ध ग्रन्थ

३००

आलम इत माधवानल-कामबन्दला—कथा, वस्तु-विवेचन, वर्णन, भवाद, मार्मिक स्थल, रस और भाव, चरित्र-चित्रण और मनोविज्ञान, काव्य-कोटि, कवि का प्रस्तुत प्रबन्ध लिखने का उद्देश्य। बोधा इत विरह-बारीश या माधवानल-कामबन्दला—कथा, वस्तु-विवेचन, वर्णन, सवाद, मार्मिक स्थल, रस व्यञ्जना, काव्यकोटि। आलम और बोधा के माधवानल-कामबन्दला प्रबन्ध तुलनात्मक अध्ययन—आकार और विभाजन क्रम, प्रेरणा और आधार, कथन आरम्भ करने की पद्धति, कथावस्तु में अंतर, निष्कर्ष और मूल्यांकन। आलम इत श्याम-मनेही—वस्तु-विवेचन, वर्णन, सवाद, मार्मिक स्थल चरित्र-चित्रण और मनोविश्लेषण, काव्यकोटि और रचना का उद्देश्य।

चतुर्थ अध्याय : रीति-स्वच्छन्द काव्य का अध्ययन : कला-पक्ष

३५१

१. स्वच्छन्द धारा के कवियों का कला-विषयक दृष्टिकोण

३५३

रमखान की कला-विषयक दृष्टि, आलम की कला-विषयक दृष्टि, धनशानद की कला-विषयक दृष्टि, बोधा की कला-विषयक दृष्टि, ठाकुर की कला-विषयक दृष्टि, द्विजदेव की कला विषयक दृष्टि।

२. भाषा का स्वरूप

३६४

रमखान की भाषा—अल्प प्रयुक्त और नवप्रयुक्त शब्द, तद्भव शब्द, अमा-मार्मिक पदावली, त्रियापद, मिश्रित भाषा, लोच, शब्द-विवृति, पद-विधान या विशेष प्रयोग, कूट प्रयोग, मुहावरेदानी, सूक्ति-विधान, लोकोक्ति। आलम की भाषा—देशज शब्द, विशेष शब्द, लोच, विशेष त्रियापद, मुहावरे और लोकोक्तियाँ, चित्रमत्ता, नाद सोन्दर्य, द्वित्त वर्णों का प्रयोग, उक्ति-सौन्दर्य, भाषागन दोष, भरती के शब्द या अक्षर, अशुद्ध प्रयोग या शब्द विवृति, प्रबन्ध प्रयोग में भाषा का स्वरूप। धनशानद की भाषा—भाषा का स्वरूप, ब्रजभाषा का ठेठ रूप, नये और अप्रचलित शब्द, शब्दस्थापना, शब्द-त्रोडा, प्रयोग-

सौन्दर्य, लोच, उत्ति-सौन्दर्य, भाषा की सामासिकता, द्वयर्थकता, भाषा-शैली की विलम्बिता, कहावत और मुहावरे। बोधा की भाषा—फारसी शब्द, बूदेल्खण्डी शब्द, मुहावरे, प्रयोग सौन्दर्य, शब्द प्रयोग, सूक्तियाँ। ठाकुर की भाषा—संस्कृत शब्द, फारसी-अरबी शब्द, बूदेल्खण्डी शब्द एवं प्रयोग मुहावरे, लोकोक्तियाँ। द्विजदेव की भाषा—विशेष शब्द, संस्कृत शब्दावली, ठेठ रज के शब्द, अन्य बोलियों के शब्द, विदेशी या पठरसी शब्द, शब्द प्रयोग सनधी विशेषताएँ, क्रियापद, सामासिकता, अनुरणनात्मकता, चित्तात्मकता, मुहावरेदानी, कवि के विशेष प्रयोग, लोकोक्तियाँ और सूक्तियाँ।

३ अलकार-योजना

३८६

रसखान की अलकार-योजना—शब्दालकार, अर्थालकार। आलम की अलकार योजना—शब्दालकार, अर्थालकार, प्रबन्ध अर्थ में अलकार योजना। बनाबानद की अलकार योजना—विरोधाभास, रूपक। बोधा की अलकार योजना विरह वारीश में अलकार योजना। ठाकुर की अलकार योजना। द्विजदेव की अलकार योजना—अर्थालकार, नये रंग ढंग के अलकार, चमत्कार।

४ छन्द विधान

४०१

रसखान का छन्द विधान—सर्वदा, कवित्त, दोहा और सारठा। आलम का छन्द विधान—कवित्त, सर्वदा, प्रबन्ध अर्थ में छन्द योजना। बनाबानद का छन्द-विधान। बोधा का छन्द विधान विरह वारीश में छन्द विधान। ठाकुर का छन्द विधान। द्विजदेव का छन्द विधान—कवित्त, सर्वदा।

पंचम अध्याय : फारसी काव्य परम्परा और

रीति स्वच्छन्द काव्यधारा पर उसका प्रभाव

४१३

१ फारस या ईरान में फारसी काव्य की परंपरा

४१५

प्रारम्भिक युग, नाह्रिदी और खफारीदी शासन काल, सामानिद शाहों का शासन काल, गजनवी और प्रारम्भिक सालजूको का शासन काल, मध्यकालीन सालजूको का शासन काल, पाँच सालजूको कालीन कवि, १३वीं शताब्दी के अन्य कवि, मंगोल आक्रमण के बाद, १४वीं शताब्दी के कुछ कवि, १५वीं शताब्दी के कवि।

२ भारत में फारसी काव्य की परंपरा

४३५

गजनवी काल भारत में फारसी भाषा, साहित्य और संस्कृति का प्रवेश, गौरी बादशाहों का युग, गुलाम बख का अभ्युदय, खिलजी तुगलक और गुलाम बख के अंतिम तीन शासकों—मुलतान मुईजुद्दीन, कंकुबाद और बलबनो—के शासन काल में फारसी साहित्य, मुगल शासनकाल।

३. रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा पर फारसी काव्य का प्रभाव	४५३
शृंगार काल का काव्य फारसी की स्पर्धा में लिखा गया काव्य है, सूफी प्रभाव, परिस्थिति और आदर्श साम्य, आनुप्र पर फारसी प्रभाव, रमखान पर फारसी प्रभाव, धनआनंद पर फारसी प्रभाव, ठाकुर पर फारसी प्रभाव, बोघ्रा पर फारसी प्रभाव ।	
४. फारसी काव्य और रीति-स्वच्छन्द काव्य को समान भावभूमि	४६७
उपसंहार	४८८
संदर्भ ग्रंथ	४९०

रीतिः स्वच्छन्दः कीर्त्यधारा

प्रथम अध्याय

साहित्यिक-पृष्ठभूमि



१. रीतिमुक्त शृंगार धारा
के छ प्रमुख कवि तथा
धारा का काल-निर्धारण
२. रीतिकाल की नई
अभिधा . शृंगार काल
३. शृंगार-कालीन काव्य का
वर्गीकरण : विविध काव्य-
धाराओं का संक्षिप्त परिचय

★

रीतिमुक्त शृङ्गार धारा के छः प्रमुख कवि तथा धारा का काल निर्धारण

हिन्दी-साहित्य के इतिहास ग्रन्थों में और रीतिपुगीन काव्य के समीक्षा-ग्रन्थों में यह बात निर्विवाद रूप से अब स्वीकृत हो चुकी है कि हिन्दी-साहित्य के शृङ्गार काल (रीति-काल) में रीति स्वच्छन्द शृङ्गार काव्य की एक स्वतन्त्र धारा भी अस्तित्व में थी जिसके प्रधान पुरस्कर्ता का योग हिन्दी-साहित्य की समृद्धि में तत्कालीन अन्य काव्य धाराओं के कवियों से कम नहीं था। यह बताने के लिये कि हिन्दी में रीति स्वच्छन्द शृङ्गार काव्य-धारा का स्वतन्त्र अस्तित्व अब किमी में छिया नहीं और वह हिन्दी के लगभग सभी विद्वानों को मान्य हो गया है कतिपय हिन्दी विद्वानों के मतों का उल्लेख आवश्यक है।

(१) आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने रीति के बन्धन से मुक्त होकर शृङ्गार रस की फुटकर रचना करने वालों को प्रेमोन्मत्त कवि कहा है। उन्होंने इनमें दो विरोधपूर्ण लक्षित की हैं एक तो यह कि इन कवियों में क्रम से रसों, भावों, नायिकाओं और अलंकारों के लक्षण कहकर उनके अन्तर्गत अपने पद्यों को नहीं रखा है, दूसरे इनके पद्यों में भात्मिकता और मनोहरता अपेक्षाकृत अधिक है और उसका कारण यही है कि लक्ष्मणों को देखकर इन्हें काव्य रचना नहीं करनी पड़ती थी। इन प्रेमोन्मत्त कवियों में आचार्य शुक्ल ने रस-खान, घनब्रानन्द, आलम और ठाकुर की गणना विरोध रूप से की है और इनमें घनब्रानन्द को सर्वश्रेष्ठ कहा है।^१ आचार्य शुक्ल ने रचना शैली की दृष्टि में इन्हें रीतिबद्ध कवियों से भिन्न नहीं पाया किन्तु इनकी प्रेम-भावना के वैशिष्ट्य से प्रभावित हो वे इन्हें प्रेमोन्मत्त अवश्य कह गये हैं।

(२) कवि सम्राट् अबोध्यासिंह उपाध्याय "हरिऔध" ने इन रीतिमुक्त कवियों की स्वच्छन्द प्रेम-भावना को स्पष्ट पहचान लिया था। रीतिवादीन काव्य का दानाब्दी-क्रम से विवेचन करते हुए उन्होंने लिखा है कि "रीति ग्रन्थकारों के बाद अब मैं उन प्रेम-

^१ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० २६७।

मार्गी कवियों की चर्चा करूँगा जो प्रेम में भक्त होकर अपने आन्तरिक अनुराग से ही कविता करते थे। उनका प्रेममय उत्साह उनकी पक्तियों में विलसित मिलता है और उनके हृदय का मधुर प्रवाह प्रत्येक सहृदय को विमग्न बना देता है।^१ ये रीति ग्रन्थकार और (मूलतः) प्रबन्धकार, कवि नहीं हैं वरन् प्रेममार्गी शृंगारी कवि हैं। वे इनकी बहुत बड़ी सख्या मानते हैं किन्तु उनमें विशेषता प्राप्त निम्नलिखित हैं—घनआनन्द, नागरीदास, सीतल, बोधा, रसनिधि, ठाकुर, रामसहायदास, पजनेस और मानसिंह द्विजदेव^२। प्रस्तुत प्रबन्ध में ग्रहीत, घनआनन्द, बोधा, ठाकुर और द्विजदेव को हरिऔध जी ने भी स्वच्छन्द शृंगारी कवि माना है। रसखान और आलम पूर्ववर्ती शताब्दी के कवि होने के कारण यहाँ उल्लिखित नहीं हो सके हैं।

(३) प० विद्वनाथप्रसाद मिश्र ने बहुत पहले ही रीतिमुक्त शृंगारी कवियों का वैशिष्ट्य सूचित किया था तथा प्रेम के स्वच्छन्द गायकों का साहित्य के इतिहास में विशेष महत्त्व बतलाया था। भक्तिकाल के रसखान और आलम तथा शृंगार काल के घनआनन्द, ठाकुर, बोधा और द्विजदेव को इसी वर्ग में परिगणित किया था और कहा था कि इन कवियों में अपनी अलग-अलग ऐसी विशेषताएँ हैं जो इस काल के दूसरे वर्ग के कवियों के बाँटि नहीं पड़ी यहाँ तक कि बिहारी के भी नहीं।^३ आगे चलकर अपनी पुस्तक बिहारी, घनआनन्द-ग्रन्थावली और डा० मनोहरलाल गौड़ के प्रबन्ध की भूमिका में आचार्य मिश्र ने इस धारा की प्रवृत्तियों का मार्मिक विश्लेषण भी किया है। मिश्रजी ने 'शृंगारकाल' नामक अपने ग्रन्थ में 'रीतिमुक्त काव्य' शीर्षक के अन्तर्गत स्वच्छन्द काव्यधारा के इन्हीं छ कवियों का वर्णन-विवेचन किया है जो प्रस्तुत प्रबन्ध में ग्रहीत हुए हैं।^४

(४) डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने रीतिकाल की कविता में एक प्रकार की स्वच्छन्द प्रेम-धारा का विकास स्वीकार किया है और इस धारा के कवियों में उन्होंने घनआनन्द, आलम, ठाकुर, बोधा, द्विजदेव के साथ बेनी, मेनापति, बनबारी, मुबारक, रसनिधि और पद्माकर का भी उल्लेख किया है और बताया है कि इन कवियों की कविता में इस सहज प्रवाहमय प्रेम-धारा का निखरा हुआ रूप मिलता है।^५ प्रस्तुत प्रबन्ध के रसखान को छोड़कर दोष पाँच कवि द्विवेदीजी द्वारा स्वच्छन्द प्रेम-धारा के कवि स्वीकृत हुए हैं।

(५) डा० नगेन्द्र द्वारा सम्पादित एवं समा द्वारा प्रकाशित हिन्दी साहित्य के वृहद इतिहास के छठे भाग में 'रीतिमुक्ति प्रवाह' शीर्षक के अन्तर्गत रसखान, घनआनन्द, आलम, ठाकुर और बोधा का उल्लेख किया है जिन्होंने लक्षणबद्ध रचना नहीं की बल्कि उससे स्वतन्त्र ढंग की रचना करके जनता को प्रेम की पीर ही सुनाते रहे।^६

(६) डा० भगीरथ मिश्र ने रीतिमिद और रीतिमुक्त या रीति-विरुद्ध कवियों को एक साथ ही रखा है यद्यपि उनके बीच की भेदक रेखा उन्हें दिखाई दे गई थी। स्वच्छन्द

^१ हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास, पृ० ४२८ तथा ४६०।

^२ वाङ्मय विमर्श, पृ० ३०१-३०२।

^३ हिन्दी साहित्य का अनीत : भाग २, शृंगार काल।

^४ हिन्दी साहित्य, पृ० ३३८ और ३४१।

^५ हिन्दी साहित्य का वृहद इतिहास, पृष्ठ भाग, पृ० १६३।

शृंगार धारा के अन्तर्गत उन्होंने स्वच्छन्द कवियों धनआनन्द, आलम, ठाकुर, रसनिधि, सीतल, रामसहाय, बिजयसाहि आदि के साथ-साथ मेनापति, बिहारी ऐसे रीतिसिद्ध या रीति-प्रभावित कवियों को भी बांध दिया है।^१

(७) डा० लक्ष्मीनारायण वाण्य ने अपने शोध प्रबन्ध में सामान्य काव्य-रीति पर ग्रन्थ रचना न कर प्रेम-तत्त्व को अपनी रचना का प्रधान आधार बनाकर चलने वाली तथा शृंगार रस सम्बन्धी मुक्तक काव्य लिखने वालों में प्रस्तुत प्रबन्ध के कवियों के अतिरिक्त कुछ अन्य नाम भी गिनाए हैं। उनके द्वारा संकेतित कवियों में बोधा, ठाकुर, द्विजदेव के अतिरिक्त रामसहायदास, पञ्जेश, मेवक तथा अक्षनी के ठाकुर द्वितीय हैं।^२

(८) डा० मनोहरलाल गौड़ ने अपने प्रबन्ध ग्रन्थ में इस धारा के स्वतन्त्र अस्तित्व की घोषणा की है और निम्नलिखित सात कवियों को इस धारा से सम्बद्ध बतलाया है—रसखान, आलम, धनआनन्द, ठाकुर, बोधा, द्विजदेव और बहशी हमराज।^३

(९) डा० बच्चनसिंह ने अपने प्रबन्ध के अन्तर्गत स्वच्छन्द काव्य-धारा के कवियों की प्रेम व्यञ्जना का विवेचन एक स्वतन्त्र अध्याय में किया है और इस दर्ग के कवियों में आलम, धनआनन्द, बोधा और ठाकुर का विशेष उल्लेख किया है तथा स्वच्छन्द प्रवृत्ति का वैशिष्ट्य दिखलाने के लिये द्विजदेव की रचना भी उद्धृत की है।^४

(१०) डा० जगदीश गुप्त ने अपने रीति-काव्य के संग्रह-ग्रन्थ में स्वच्छन्द-शृंगार-धारा के इन कवियों का स्वतन्त्र और पृथक विवेचन न करते हुए भी 'रीति शैली के प्रेमी कवि' कहकर इनका स्वतन्त्र अस्तित्व स्वीकार किया है।^५ हमारे प्रबन्ध के ५ कवि (रसखान, आलम, धनआनन्द, ठाकुर और बोधा) उनके द्वारा भी इसी स्वच्छन्द वृत्ति के ही कवि स्वीकृत हुए हैं।

उपर्युक्त प्रमाणों से दो बातें निर्विवाद रूप से सिद्ध हो जाती हैं।

(१) एक तो यह कि हिन्दी साहित्य के रीति-काल में रीतिमुक्त या रीति-स्वच्छन्द शृंगार काव्य की एक स्वतन्त्र धारा निश्चित रूप में प्रवाहित हो रही थी, तथा उस धारा में अनेकानेक भावुक और प्रेम भावना के मर्मि कवि हो गये हैं।

(२) दूसरे यह कि आलम, रसखान, धनआनन्द, ठाकुर, बोधा और द्विजदेव का उसमें प्रधान और निश्चित स्थान था। रीतियुगीन काव्य के लगभग सभी विरोधकों ने प्रस्तुत प्रबन्ध में प्रहोत उक्त आठ दर्जन कवियों को रीतिमुक्त या रीति-स्वच्छन्द शृंगारी कवियों में सर्वप्रमुख ठहराया है।

यह काव्य-धारा या परम्परा इन्हीं कवियों तक सीमित नहीं है। इस धारा के और भी कवि बड़े गये हैं जैसे—१ बेनी २ बनवारी ३ रसिक गोविन्द ४ मुवारक ५ रस-निधि ६ नागरीदास ७ बहशीहमराज ८ भगवतरसिक ९ रामसहायदास १०. पञ्जेश

^१ हिन्दी-साहित्य का उद्भव और विकास - द्वितीय खण्ड, पृ० १०३-४

^२ आधुनिक हिन्दी-साहित्य की भूमिका, पृ० २२७-२८ :

^३ धनआनन्द और स्वच्छन्द काव्य-धारा, पृ० २३७-२७८ ।

^४ रीतिकालीन कवियों की प्रेम-व्यञ्जना, पृ० २२३ तथा २४५-४६ ।

^५ रीति-काव्य संग्रह, पृ० ३२५ तथा आगे ।

११. अलीमुहिवखो 'श्रीतम' १२. नेवाज १३. मोनल १४. रसखान १५. ताज १६ मचित १७. हठी १८. अलवेली बलि १९ सेवक २०. जमनी के ठाकुर द्वितीय २१. गोविन्दसिंह २२. रामचन्द्र २३. विक्रमसाहि २४ ध्रुवदास २५ ब्रजवासीदास २६. हितवृन्दावनदास २७. मुन्दरकुँवर बाई २८. सहचरिहरण २९. रत्नकुबेरबोबो ३०. कृष्णदास ३१. गुण-मजरीदास ३२ रघुनाथ वर्दीजन ३३ बनीठनी ३४. गुमान मिश्र । लोगों ने बिहारी, सेनापति, पद्माकर, दीनदयालगिरि और गोबुलनाथ को भी इसी श्रेणी में रखने का प्रस्ताव किया है । इन सभी कवियों के काव्य की स्वच्छन्द-वृत्ति की पड़ताल होनी बाकी है और सम्भव नहीं कि इस सूची में से अनेक उत्कृष्ट कवि इसी वर्ग के निश्चन आएँ । इस सूची से अनेक नाम हटाये भी जा सकते हैं और इसमें अनेक नाम जोड़े जाने की भी सम्भावना है । यह कार्य भविष्य के अनुसंधायकों का होगा ।

जहाँ तक धारा के काल-निर्धारण का प्रश्न है मोटे तौर से यह बात स्वीकार करनी पड़ेगी कि यह रीति स्वच्छन्द काव्य-धारा रीति-कालीन काव्य की ही एक महत्वपूर्ण धारा थी जिसका आरम्भ रीतिकाल के पूर्व ही हो गया था । धारा के प्रधान कवियों का काल-क्रम इस प्रकार है

	जन्म-काल	काव्य-काल	मृत्यु-काल
१. रसखान	स० १५६०	स० १६४०-७१	स० १६७५ या स० १६८५
२. आलम		स० १६४०-८०	
३. घनश्रानन्द	स० १७४६	स० १७७७-८१७	स० १८१७
४. बोधा		स० १८०४-२५	
५. ठाकुर	स० १८२३	स० १८५०-८०	स० १८८०
६. द्विजदेव	स० १८७७		स० १९२७

इस प्रकार हम देखते हैं कि रीति स्वच्छन्द धारा का आरम्भ और विकास रीतिबद्ध काव्य-धारा के समानान्तर ही हुआ । उसमें रीतिबद्ध प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया का भाव था और इसी कारण वह माय-माय अपने अस्तित्व और महत्व का भी सूचन करती चली । उपर्युक्त तिथियाँ सर्वथा निश्चित और अन्तिम तो नहीं हैं किन्तु विद्वानों द्वारा किए गए शोध एवं सूचना संग्रहों, अनुमानों और स्वीकृतियों के जायार पर ग्रहीत की गई हैं । इनके आधार पर हम कह सकते हैं कि यह धारा मोटे तौर से स० १६४० के आस-पास से शुरू होकर समग्र रीति-काल तक प्रवाहित होती रही और आधुनिक काल में भी उसका प्रवेश हुआ है । सर्वत्र १९२७ तक तो द्विजदेव जो ही इस काव्य प्रवाह को शक्ति देने रहे ।^१ रसखान और आलम का सम्बन्ध पूर्ववर्ती रीति-काल में ही रहा है जैसा कि पहले दिए गए विवरण में विदित होता है परन्तु ये लोग इस धारा के प्रमुख उन्माद्यकों में रहे हैं तथा ये रीति-काल के रीति-स्वच्छन्द प्रेम के गायकों के अग्रदूत (Precursor) थे अतएव प्रतिपाद्य

^१ आधुनिक काल में भी यह स्वच्छन्द वृत्ति सक्रिय रही जिसका अध्ययन डॉ० रामचन्द्र मिश्र ने अपने 'श्रीधर पाठक तथा हिन्दी का पूर्व स्वच्छन्दतावादी काव्य' शीर्षक प्रबन्ध में किया है ।

की पूर्णता की दृष्टि से प्रस्तुत प्रवृत्ति में इनका भी अध्ययन किया गया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने रसखान की गणना प्रेमी कवियों में की है। उन्होंने इनकी आरम्भिक प्रेमवृत्ति को देखकर कहा है कि रसखान का हृदयत प्रेम अत्यन्त मृदु भगवद्भक्ति में परिणत हो गया तथा प्रेम के ऐसे सुन्दर उद्गार इनके सर्वेषो में निकले कि जनसाधारण प्रेम या शृंगार सम्बन्धी कवित्त-सर्वेषो को ही "रसखान" कहने लगे। इनकी प्रेम-भाव व्यञ्जक "रत्नाएँ" परिमाण में अधिक न होने पर भी प्रेमियों के मार्ग को स्पर्श करने वाली हैं।^१ दूसरी बात यह है कि इनकी प्रेम-सर्जना घनआनन्दादिकों के समान स्वच्छन्द या रीति बन्धनमुक्त है। तीसरी बात यह है कि कवित्त-सर्वेषो की शैली अपनाकर इन्होंने रीतिकालीन प्रेमी कवियों से अपना निकट का सम्बन्ध स्थापित किया। डॉ० मनेन्द्र द्वारा सम्पादित 'हिन्दी-साहित्य का बृहद् इतिहास' (षष्ठ भाग) में भी रसखान की रीति-मुक्त प्रवाह का कवि माना गया है।^२

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास : रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १७७।

२ हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास, षष्ठ भाग, पृ० १६३।

रीतिकाल की नई अभिधा : शृंगार-काल

नामकरण के सम्बन्ध में विभिन्न मत—हिन्दी-साहित्य के उत्तर-मध्य युग (स० १७००-१८००) के नामकरण के सम्बन्ध में कोई विवाद नहीं चलता, हाँ थोड़ा मतभेद अवश्य रहा है और वह अब भी बना हुआ है। यह मतभेद भी तात्त्विक न होकर दृष्टि-भेद के कारण है। सर्वप्रथम इस युग का नामकरण आज में लगभग ५० वर्ष पहले स० १८७० में मिथ्र-बन्धुओं ने किया, उन्होंने इस काल को 'अलङ्कृत काल' कहा। इसके १६ वर्ष बाद सन् १८८६ में अपने इतिहास में प० रामचन्द्र शुक्ल ने इस युग का नाम 'रीतिकाल' रखा। दो वर्ष बाद स० १८८८ में अपने इतिहास में डा० रामरांकर शुक्ल 'रसाल' ने इस युग को 'काव्य-कला-काल' नाम दिया। स० १८९२ में 'वाङ्मय विमर्श' में प० विश्वनाथप्रसाद मिथ्र ने उत्तर-मध्य काल को 'शृंगार-काल' नाम से अभिहित किया। वे अपने इस नाम के पक्ष में उत्तरोत्तर अधिक दृष्टपक्ष होते गये हैं तथा बिहारी, चन्दालन्द-ग्रन्थावली और हिन्दी साहित्य का अतीत (भाग २) नामक ग्रन्थों में उन्होंने 'शृंगार-काल' नाम के औचित्य पर अपना अभिमत विस्तार के साथ व्यक्त किया है और कहा है कि अनेक दृष्टियों से 'शृंगार-काल' नाम ही अधिक उपयुक्त है अतएव 'रीतिकाल' की जगह इस नाम के प्रचलन की अपेक्षा है। उत्तर-मध्य-युग के काव्य में अलंकरण या अलंकार-शास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थों की प्रचुरता के कारण तथा बाध के कलापक्ष के प्रति कवियों के विशेषाग्रह के कारण ही मिथ्र-बन्धुओं तथा डा० रामाल ने 'अलङ्कृत काल' या 'काव्य-कला-काल' नाम सुझाए थे। किन्तु इन आलोचकों ने अपने द्रष्टे हुए नामों के प्रति किसी प्रकार का आग्रह नहीं प्रदर्शित किया है। साथ ही रीति और शृंगारिकता को इस युग की काव्य की प्रधान प्रवृत्ति टहराते हुए 'रीति' शब्द का भी इस काल, कवि तथा काव्य के साथ प्रयोग किया है। उपर्युक्त सभी नामों में 'रीतिकाल' नाम का प्रचलन सबसे अधिक हुआ। रीति-शास्त्र और काव्य के प्रसिद्ध मर्मज्ञ डा० जगेन्द्र ने भी 'रीतिकाल' नामक अभिधा के पक्ष में ही अपना मत प्रकट किया है।

अब प्रश्न यह है कि औचित्य की दृष्टि से कौन-सा नाम उपयुक्त है और ग्राह्य होना

चाहिए। इस युग का नाम 'रीतिकाल' रखने हृष्ट भी आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने नामकरण के कारणों की सर्वां नहीं की है किन्तु उनके इतिहास से आप नामकरण के कारणों तक पहुँच अवश्य करने हैं। उन्होंने साहित्य के इतिहास के विभिन्न कालों की रचनाओं की विशेष प्रवृत्ति के अनुसार उनका नामकरण किया है। उत्तर-मध्यकाल को 'रीतिकाल' कहने का कारण यही जान पड़ता है कि इस काल में रीति यथो अर्थात् रस, अलंकार आदि काव्यांगों तथा काव्य-रीति का निरूपण करने वाले ग्रन्थों की परम्परा भी चल पड़ी। यही उनकी दृष्टि में इस युग के काव्य की व्यापक प्रवृत्ति रही है। काव्यांग-निरूपण लक्षण ग्रन्थों व। आचार्य शुक्ल ने 'रीतिग्रन्थ' की संज्ञा दी है। 'रीति' शब्द संस्कृत में एक काव्य-सम्प्रदाय विशेष का वाचक था जिसके प्रवर्तक आचार्य धामने थे। उन्होंने एक विशिष्ट प्रकार की पद-रचना को 'रीति' कहा और उसे ही काव्य की व्याप्ति के रूप में देखा। हिन्दी में रीति शब्द कुछ स्वतन्त्र अर्थ रखता था। उसका आशय था पन्थ या मार्ग, गैली या पद्धति। इन अर्थों में यह शब्द रीति-काव्य में बराबर व्यवहृत होता रहा है।

(क) रीति सु भाषा कवित की बरतत बुधि अनुसार। (विद्यामणि)

(ख) छन्द रीति समुच्च नहिं बिन बिगल के जान। (सोमनाथ)

(ग) अपनी-अपनी रीति के काव्य और कवि रीति। (देव)

(घ) सो विश्वव्यनबोध सों बरतन कवि रस-रीति। (मनिराम)

(ङ) काव्य की रीति तिली मुकबीन सों देखो मुनी बहु-लोक की बातें।

(भिलाटीदास)

(च) छोरे कम कम ते कही छलकार की रीति। (बलह)

(छ) कवित रीति हृष्ट कहत हों व्यंग अर्थ चित साय। (प्रतापसाहि)

इस प्रकार स्पष्ट है कि काव्य-पन्थ या काव्य-विधान के अर्थ में यह शब्द भाषा-काव्य-परम्परा में प्रयुक्त होता रहा है। आचार्य शुक्ल ने 'रीति' शब्द को एक काव्य-युग और काव्य-परम्परा का बोधक बनाकर इस शब्द को नई अर्थमैल प्रदान की।^१ 'रीति-शास्त्र' शब्द काव्य के किसी भी अंग को लेकर लिखे गए काव्य-शास्त्र या अलंकार-शास्त्र सम्बन्धी ग्रन्थ का वाचक हो गया। 'रीतिकव्य' शब्द काव्य-शास्त्रीय नियमों से बद्ध काव्य-रचना का सूचक हो गया और 'रीतिकाल' उस युग विशेष का बोधक हो गया जिनमें 'रीति-ग्रन्थ' और 'रीति-काव्य' लिखा गया। 'रीति' शब्द में आचार्य धामन द्वारा निश्चित 'विशिष्ट पदरचना' तथा 'काव्य-पन्थ' और 'काव्य-विधान' वाले प्रचलित अर्थ भी किसी न किसी रूप में निहित रहे। यह बात सभी को मान्य हुई कि रीति-काव्य में काव्य के साधन रस या वाङ्मय पर ही विशेष जोर दिया जाता है और वह एक छाँद ढर्रे पर भी गई रचना

१ संस्कृत में 'रीति' शब्द का व्यवहार ऐसे व्यापक अर्थ में नहीं होता, पर 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में 'रीति' शब्द का प्रयोग रस, अलंकार, विधान आदि काव्यांगों के लिए किया गया है जिसे हिन्दी काव्य-परम्परा का मान्य अर्थ समझना चाहिए। 'रीति' वस्तुतः 'काव्य रीति' का संक्षिप्त रूप है। (काव्य की रीति किसी मुकबीन सों देखो-मुनी बहु-लोक की बातें)

होती है। इस प्रकार 'रीति' शब्द को एक विशेष काव्य-युग और काव्य-पद्धति का वाचक बनाकर शुक्ल जी ने अनोखी शुरु-शुरु का परिचय दिया इसमें सदेह नहीं। डॉ० नगेन्द्र ने शुक्ल जी द्वारा दिये गए नाम 'रीतिकाल' के अर्थ और अभिप्राय से पूर्ण सहमति प्रकट करते हुए इस नाम के प्रयोग का पूर्ण समर्थन किया है।^१

आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र का मत—आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र ओचित्य के विचार से 'उत्तर-मध्य युग' को 'रीतिकाल' की अपेक्षा 'शृंगार-काल' की अभिधा देने के पक्ष में हैं। इस बात की घोषणा उन्होंने लगभग २० वर्ष पहले की थी^२ तथा इस विषय पर वे ज्यो-ज्यो उत्तरोत्तर विचार करते गए हैं उनका मत अधिकाधिक दृढ़तर होता गया है। अब तो वे अपने प्रस्तावित नाम के पक्ष में अत्यन्त दृढ़मत हैं यहाँ तक कि लगभग तीन दशाब्दियों के बीच किये गए रीतियुगीन काव्य के अध्ययन के आधार पर उन्होंने जिस ग्रन्थ का प्रणयन 'हिन्दी-साहित्य का अतीत' (भाग २) नाम से किया है उसका अपर नाम 'शृंगार-काल' रखता है। 'शृंगार-काल' नाम की ग्राह्यता के पक्ष में उनके कथन अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। उनका मत है कि साहित्य के किसी काल के नामकरण के अनेक आधार हो सकते हैं। उदाहरण के लिए कृति, कर्ता, विषय, पद्धति आदि किन्तु किसी साहित्य-काल के नामकरण की उपयुक्तता के दो तत्व प्रधान होंगे एक सर्व-सामान्य या व्यापक प्रवृत्ति की बोधकता, दूसरे अन्तर्विभाग का सुभीता। साहित्य के किसी काल विशेष की सर्व-सामान्य प्रवृत्ति का बोध उस काल विशेष में प्रसृत पथराशि के बाहुल्य से हो सकता है, उसकी समस्तता से नहीं। एक ही काल में कुछ प्रवृत्तियाँ पूर्ववर्ती युग की चलती रहीं हैं और कुछ आगत युग की भी सामने आती हैं इसलिये युग-विशेष की व्यापक प्रवृत्तियों का स्वरूप बाहुल्य के ही आधार पर निर्दिष्ट किया जा सकता है।

कृति, कर्ता और पद्धति की अपेक्षा किसी युग विशेष में उस युग के साहित्य का प्रधान

“हिन्दी में रीति का प्रयोग साधारणतः लक्षण ग्रन्थों के लिए होता है—जिन ग्रन्थों में काव्य के विभिन्न भ्रगो का लक्षण-उदाहरण सहित विवेचन होता है उन्हें रीति ग्रन्थ कहते हैं और जिस वैज्ञानिक पद्धति पर, जिस विधान के अनुसार यह विवेचन होता है उसे रीतिशास्त्र कहते हैं।—यहाँ काव्य-रचना सम्बन्धी नियमों के विधान को ही समग्रतः रीति नाम दे दिया गया है। जिस ग्रन्थ में रचना सम्बन्धी नियमों का विवेचन हो वह रीति-ग्रन्थ और जिस काव्य की रचना इन नियमों से आवद्ध हो वही रीति-काव्य है। स्वभावतः इस काव्य में यस्तु की अपेक्षा रीति प्रयत्ना आकार की, प्रतिमा के उत्कर्ष की अपेक्षा शरीर के प्रलक्षण की प्रधानता मिलती है।—उनसे (शुक्लजी से) पूर्व रीति शब्द का स्वरूप निश्चित और व्यवस्थित नहीं था। ऐसे लक्षण ग्रन्थों के लिए भी जिनमें रीति कथन तो नहीं है, परन्तु रीति-बन्धन निश्चिन रूप से है, रीति मज्ञा शुक्लजी से पहले अवलपनोय थी। उनके विधान में जिसने रीति-ग्रन्थ रचा हो, केवल वही रीति-कवि नहीं है बरन् जिसका काव्य के प्रति दृष्टिकोण रीतिबद्ध हो वह भी रीति-कवि है।”

—डॉ० नगेन्द्र (रीति-काव्य की भूमिका, सन् १९५३, पृ० १२६-३०)

वाङ्मय विमर्श : पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र, पृ० २८६-२८७।

वर्ण्य-विषय ही नामकरण का संयोजक आधार होता है। वर्ण्य के भी दो पक्ष हो जाते हैं—एक बाह्य दूसरा आन्तरिक। भारतीय दृष्टि से साहित्य का आन्तरिक प्रतिपाद भाव या रस होता है। हिन्दी साहित्य के उत्तर-मध्यकाल में रीति अर्थात् अलंकार, नायिकाभेद, सन्धशक्ति, पिताल आदि बाह्य वर्ण्य हैं तथा शृंगार आन्तरिक वर्ण्य। रीतिकाल में प्रणीत लगभग समस्त रचनाओं में न्यूनाधिक रूप में शृंगार सर्वत्र व्याप्त है इसी कारण इस काल का नाम 'शृंगार काल' होना चाहिए। रीति के नवियों के काव्यांग विवेचन के उदाहरण अधिकांशतः शृंगार के रहे। जिन्होंने रीति से बंधकर रचना नहीं की (उदाहरण के लिए बिहारी या पद्मभानन्द, बोधा, ठाकुर आदि) उनके काव्य का भी मुख्य वर्ण्य शृंगार ही रहा। रीति के रचयिता भी अधिकतर काव्यशास्त्र के सफर्य जाचार्थ नहीं थे। इससे भी पता चलता है कि इन्होंने रीति का पल्ला केवल सहारे के लिये ही पकड़ा था वैसे ये कहना शृंगार ही चाहते थे। इसी कारण रस, नायिकाभेद, नलसिख, पद्मश्रुति, बारहमासा आदि सम्बन्धी ग्रन्थ ही विशेषतः प्रणीत हुए। सन्धशक्ति और ध्वनि ऐसे रमणीय विषयों की ओर लोग कम गये। अलंकारी से सम्बन्धित रीति ग्रन्थ पर्याप्त परिमाण में तैयार किये गये परन्तु उनका कथित प्रधानतः शृंगार ही रहा। उस समय की परिस्थितियाँ अर्थात् दरबारी वातावरण और वह काव्य जिसकी प्रतिष्ठा में भाषा कवियों को अज्ञात वस्तु दिखाना पड़ता था भी शृंगारमय ही था। इसके कारण भी काव्य शृंगारी हो हुआ करता था। रीतिकाल नाम देने से आलम, ठाकुर, पद्मभानन्द, बोधा, द्विजदेव ऐसे काव्योत्कर्ष में अद्वितीय शृंगारी कवियों को खींचकर फुटकल रंग में भोक्ता पड़ा क्योंकि 'रीति' की सीमा में ये कवि न समा सके। 'रीति' नाम देने से लोगों की यह बात स्वीकार करनी पड़ी कि इनके विज्ञान का कोई मार्ग अभी मिल नहीं रहा। 'रीति' नाम देने से यदि उपरिभाग की मार्ग मिला भी तो अत्यन्त संकीर्ण। इस प्रकार किसी भी दृष्टि से विचार करने पर 'अलङ्कार-काल' या 'रीतिकाल' नामों में अपेक्षित व्याप्ति का अभाव है। ऐसी दशा में इन नामों के हटाने और 'शृंगार काल' नाम के स्वीकार करने की स्पष्ट अपेक्षा है। यह ध्यान देने की बात है कि 'शृंगार' शब्द में इस युग के काव्य की सजावट या अलंकरण के व्यापक स्वरूप का भी संकेत मिलता है।

निरूपण—हिन्दी साहित्य के उत्तर-मध्यकाल में लगभग सभी पूर्ववर्तिनी काव्यधाराएँ प्रवाहित होती रही तथा निगुण और सगुण उपासना की सत और सूफी तथा राम और कृष्ण भक्ति धाराएँ और बीरगाथा काल की वीरकाव्यधारा तथा अभिनव नीतिवाक्यधाराओं में भी पर्याप्त परिमाण में कवि समाज के योग दिया। मात्रा या परिमाण की दृष्टि से उक्त धाराओं के अन्तर्गत लिखित साहित्य कम नहीं है जैसा कि इसी अध्याय में अन्यत्र दिये गये विवरणों से विदित होगा फिर भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि सबसे अधिक प्राग्वहान साहित्य शृंगारधारा का ही है। बड़े-बड़े काव्यशास्त्र के पण्डितों का शास्त्रोचित नञ्चा, हलका और शिथिल है, हाँ, शृंगारी रचना में कवि अवश्य एक से एक बढ़कर हुए और इस दिशा में उन्होंने अपनी अच्छी गति का परिचय दिया है। शृंगार की प्रवृत्ति इस युग में इतनी प्रबल और व्यापक हुई कि रीति ग्रन्थ तो रीति ग्रन्थ, रामभक्ति और कृष्णभक्ति-प्रधान रचनाओं में भी शृंगारिता का प्राधान्य हो चला। सूफी तो प्रेम भावना को लेकर चलते ही हैं, सत्तो में भी शृंगार की झलक जहाँ-तहाँ मिलती है। वीरकाव्य प्राचीन परम्परा का

अवरोध है तथा नीतिकाव्य समयुगीन सामाजिक चेतना का क्षीण प्रतिबिम्ब । जो हो, यह बात निर्विवाद है कि इस युग के काव्य भी सर्वाधिक व्यापक और प्रबल प्रवृत्ति या सर्वप्रधान वर्ण्य शृंगार या । रीति की प्रचुरता थी किन्तु उसकी गुणात्मक शक्तिमत्ता पूर्णतः सदिग्ध है फिर 'रीति' सत्ता के चलन में अनेक समर्थ कवियों को रीति की महत्त्वपूर्ण सीमा से बहिष्कृत करना पड़ता है । ऐसी स्थिति में शृंगारवाच नाम का स्वीकरण ही बुद्धिसंगत है । 'शृंगार-काल' नाम स्वीकार कर लेने में रीतिमुक्त अनेक महत्त्वशाली कवि अपना उचित स्थान प्राप्त कर लेंगे जोर काल के उपविगत का मार्ग भी अनवरत हो जायगा । फिर बीरकाल, भक्तिकाल ऐसे आन्तरिक वर्ण्य - सूचक नामों का मेल भी 'शृंगार काल' नाम में अच्छी तरह बैठ जायगा । 'रीतिकाल' नाम उक्त क्रम में बेमेल बैठता है । यह पहले ही बत चुके हैं कि 'शृंगार काल' नाम उत्तर मध्य-युगीन समस्त प्रवृत्तियों का बोधक नहीं फिर भी वह सर्वप्रधान और सर्वव्यापक प्रवृत्ति का निश्चय ही बोध कराता है । वर्ण्यगत प्रवृत्ति की समस्तता के आधार पर किन्हीं साहित्य-युग का नामकरण असम्भव है इसलिए प्रवृत्ति विधेय की सदासत्ता और व्यापकता ही बड़ा आधार हो सकती है जिन पर किसी युग का नाम रक्खा जा सकता है । 'अनकृत काल', 'कला-काल', 'रीतिकाल' ऐसे दाह्यार्थ या वर्णन-प्रणाली सूचक नामों में वह व्याप्ति, गरिमा और प्रवृत्ति घोटन सामर्थ्य और काव्य के आन्तरिक प्रयोजन की व्यञ्जना नहीं है जो 'शृंगार काल' नामक नाम में है । इसलिये आप्रह-मुक्त होकर हिन्दी के विद्वानों को इस नाम को स्वीकार करना चाहिये ।

शृङ्गार-कालीन काव्य का वर्गीकरण : विविध काव्यधाराओं का संक्षिप्त-परिचय

रीति या शृङ्गार काल (स० १७००-१८००) में लिखित समस्त उपलब्ध साहित्य का अर्ध अथवा विषय के अनुसार विभाजन पहली बार आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में करते हुए दग से कर दिया था। ३२ वर्ष बाद आज हिन्दी-साहित्य के बृहद् इतिहास (पष्ठ भाग, सम्पादक डॉ० नगेन्द्र) में भी हम इस विभाजन को लगभग ज्यों का त्यों पाते हैं। उन्होंने रीति ग्रन्थों की रचना को इस युग के साहित्य की प्रधान एवं रीति-निधि प्रवृत्ति मानकर इस काल का नामकरण भी 'रीतिकाल' किया था। एतद्विषयों की गौण ठहराते हुए उन्होंने उनका विवरण एक भिन्न प्रकरण में दिया। शुक्लजी का वर्गीकरण इस प्रकार है

(१) रीति-ग्रन्थकार कवि—जिन्हें रीतिकाल का प्रतिनिधि कवि कह सकते हैं।

(२) रीति-काल के अन्य कवि—जिन्होंने रीति-ग्रन्थ न लिखकर दूसरे प्रकार की पुस्तकें लिखी।

इस दूसरे दग के कवियों की कविता को उन्होंने सात वर्गों में विभक्त किया है—

पहला वर्ग—शृङ्गारी कवियों अथवा शृङ्गार रस के फुटकल पद्य लिखने वालों का।

दूसरा वर्ग—प्रबन्ध काव्य या कथामय प्रबन्ध लिखने वालों का।

तीसरा वर्ग—वर्णनारमक प्रबन्ध लिखने वालों का।

चौथा वर्ग—नीति के फुटकल पद्य बहने वालों का।

पाँचवाँ वर्ग—ज्ञानोपदेशकों का जो ब्रह्मज्ञान और वैराग्य की बातें पद्य में कहते थे।

छठा वर्ग—भक्त कवियों का जिन्होंने भक्ति और प्रेमपूर्ण विलय के पद आदि पुराने भक्तों के दग पर गाए हैं।

सातवाँ वर्ग—आश्रयदाताओं की प्रशंसा में दोर रस की फुटकल कविताएँ लिखने वालों का।

हिन्दी-साहित्य का इतिहास १० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० २६७-२६८।

रीति-ग्रन्थ रचना को आधार मानकर किया गया उपसुक्त विभाजन ठीक होते हुए भी उप-विभागों की दृष्टि से सन्तोषजनक नहीं है क्योंकि उपविभाजन के वर्ग २, ३ और ७ को मिलाकर एक ही वर्ग में रखवा जा सकता है और इनो प्रकार वर्ग ५ और ६ को भी जैसा कि पं० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने किया भी है। उनके अनुसार ये उपविभाग इस प्रकार हैं—(१) कुछ तो रीति-मुक्त शृंगारी कविताएँ हैं। (२) कुछ पौराणिक और लौकिक प्रबन्ध काव्य हैं। (३) कुछ नीति और उपदेश विषयक रचनाएँ हैं, और (४) कुछ नैतिक और ज्ञान विषयक उपदेश के काव्य हैं।

आचार्य शुक्ल के पूर्व रीतिगुणन काव्य के वर्गीकरण की ओर किसी का ध्यान न गया था। मिश्र बन्धुओं ने रीतिकाल को 'अलङ्कृत काल' कहकर उसके दो भेद 'पूर्वालङ्कृत हिन्दी' और 'उत्तरालङ्कृत हिन्दी' नाम से किये थे, वे निरपेक्ष थे।

डॉ० रसाल ने शुक्ल जी के इतिहास के एक ही वर्ष बाद प्रकाशित अपने इतिहास में रीतिकाल (उनके अनुसार 'काव्य-कला-काल') के समस्त काव्य पर ध्यापक दृष्टि से विचार करते हुए उनके ११ विभाग किये तथा कुछ प्रमुख विभागों के उपविभाजन की आवश्यकता की ओर भी हमारा ध्यान आकृष्ट किया। उनका वर्गीकरण इस प्रकार है— १. लक्षण ग्रन्थकार, २. जयकाव्य (वीर-काव्य) ३. पौराणिक कथा या प्रबन्ध-काव्य, ४. कृष्णलीला-काव्य, ५. कृष्ण-काव्य, ६. राम-काव्य, ७. नीति और स्तुति-काव्य, ८. मुसलमान कवि, ९. प्रेमात्मक सूफी-काव्य, १०. स्त्री लेखिकाएँ, ११. सन्त-काव्य। प्रथम वर्ग के कवियों का वर्गीकरण उनकी उपलब्धि के आधार पर (आचार्य श्रेणी, अनुवादक श्रेणी, माधारण श्रेणी), काव्याग-विवेचन के आधार पर (सम्यक् काव्य-शास्त्रकार, केवल अलंकार लेखक और रस तथा नायिका-भेद लेखक) तथा रचना-शैली के आधार पर (दोहात्मक शैली, छन्द शैली और कवित्त-मर्बदा शैली) तथा पञ्चम वर्ग 'कृष्ण काव्य' का कवियों की भावना के आधार पर (भक्त-कवि और प्रेमी-कवि) विभाजन किया है।^१ इस विभाजन से रीति कालीन साहित्य की विशद भाव-भूमि प्रत्यक्ष होती है किन्तु इसमें भी विभाजन सुगठित और व्यवस्थित नहीं है। आज के विकसित युग में धर्म और जाति अथवा लिंग के आधार पर मुसलमान कवि और स्त्री लेखिकाएँ आदि वर्गीकरण व्यर्थहीन है। वर्ग संख्या ४ और ५ को पृथक् करने की आवश्यकता नहीं। इस वर्गीकरण में एक अन्य विशेषता यह है कि धनशानन्द, ठाकुर, बोधा, आनन्द आदि की पाँचवें वर्ग 'कृष्ण-काव्य' के अन्तर्गत द्वितीय उपवर्ग 'प्रेमी-कवि' में रक्खा गया है किन्तु ये कवि अपने कृतिरस के आधार पर जिस स्थान के अधिकारी हैं उस वर्गीकरण में उन्हें बदलना नहीं जान सकते हैं। हाँ, रसाल जी द्वारा लक्षण ग्रन्थकारों का काव्याग-विवेचन के आधार पर जो वर्गीकरण है वह परवर्ती विद्वानों द्वारा स्वीकृत हुआ है।^२

पं० विद्वनायकप्रसाद मिश्र ने शृंगार कालीन काव्य का विभाजन रीति-ग्रन्थ के

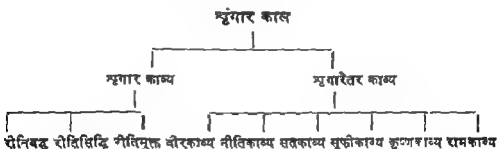
^१ हिन्दी साहित्य : डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, पृ० ३४०।

^२ हिन्दी साहित्य का इतिहास : डॉ० रसाल, पृ० ४००-४४७।

^३ हिन्दी काव्य-शास्त्र का इतिहास : डॉ० नगीरय मिश्र, पृ० ३६-३७ तथा हिन्दी साहित्य का कृतक इतिहास, पृ० २६८-२६९।

आधार पर दो भागों में किया है. १. रीतिबद्ध काव्य-धारा, २. रीतिमुक्त स्वच्छन्द काव्य-धारा। फिर प्रथम वर्ग के दो भेद किये हैं (लक्षणबद्ध काव्य और लक्ष्यमात्र काव्य) और द्वितीय वर्ग के भी दो भेद (रहस्योन्मुख काव्य और शुद्ध प्रेम काव्य)।^१ मिश्र जी का वर्गीकरण अत्यन्त व्यवस्थित एवं माधुर्यपूर्ण है किन्तु 'रहस्योन्मुख काव्य' की कोई विशिष्ट धारा नहीं जिसके आधार पर उसका स्वतन्त्र अस्तित्व स्वीकार किया जा सके अतएव उसका उल्लेख आवश्यक नहीं। दूसरी कमी इस वर्गीकरण में यह है कि इसके अन्तर्गत रीतिकाल की शृंगारैतर काव्य प्रवृत्तियों का अतर्भाव नहीं हो सका है फलतः यह वर्गीकरण इलाचनीय होते हुए भी असम्पूर्ण है। इसी कारण मिश्रजी को 'इस काल के अन्य कवि' शीर्षक देकर बीर रस, भीति तथा भक्ति के कवियों की पृथक् से विवेचना करनी पड़ी है।^२

स्पष्ट ही रीतिकाल की प्रभूत काव्य राशि का विधिवत वर्गीकरण उपर्युक्त विद्वानों द्वारा नहीं हो सका है। मेरे मत से हिन्दी की रीति या शृंगारकालीन कविता का वर्गीकरण इस युग के कवियों की मूल आंतर वृत्ति के आधार पर इस प्रकार किया जाना चाहिए—



इसके अतिरिक्त भी यदि किसी भाव विशेष की रचना उपलब्ध हो तो उसे 'शृंगारैतर वर्ग' के अन्तर्गत सातवें उपवर्ग के रूप में लिया जा सकता है। अब इसी क्रम से हम संक्षेप में शृंगारकाल की सर्वविध काव्यराशि का संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत कर रहे हैं जिससे रीति-स्वच्छन्द शृंगार काव्यधारा की साहित्यिक पृष्ठभूमि प्रत्यक्ष हो सके।

(क) शृंगार काव्य

शृंगार-कालीन शृंगार रस की कविता लिखने वाले कवि काव्य-वृत्ति और रचना-पद्धति के आधार पर तीन प्रकार के हो गए हैं १. रीतिबद्ध २. रीतिसिद्धि ३. रीतिमुक्त। रीतिबद्ध कवि वे थे जो रीति ग्रन्थ की रचना करते समय लक्षणानुधावन करते हुए शृंगार रस की कविता किया करते थे। लक्षण के अनुसार शृंगार काव्य की रचना करना इनकी मुख्य प्रवृत्ति थी, उससे ये इधर-उधर नहीं जा सकते थे। रीति-ग्रन्थ रचना के नियमों में बंधे या जकड़े रहने के कारण इन्हे रीतिबद्ध कहा जाता है। दूसरे प्रकार के कवि वे रीति-

^१ घनमानन्द त्रिपाठी, वाङ्-मुक्त, पृ० १६।

^२ वाङ्-मय विमर्श, पृ० ३०६।

सिद्ध जो रीतिग्रन्थ तो नहीं लिखते थे किन्तु जिनकी रचना में रीति का पूरा-पूरा प्रभाव था जैसे सेनापति, बिहारो, रसनिधि आदि। रीतिशास्त्र के ग्रन्थ इन्होंने न लिखे हो पर रचना रीतिशास्त्र के नियमों के अनुकूल ही करते थे। ये लोग भी रीति शास्त्र के ज्ञाता थे परन्तु रीतिग्रन्थ रचयिता न थे। फलतः ये रीति का बन्धन कुछ ढीला करके चलते थे। रीतिग्रन्थों की रचना में प्रवृत्त न होने के कारण इनमें वैसी लक्षणानुगाभिनी प्रवृत्ति न थी फिर भी रीति और लक्षणशास्त्र इन्हें सिद्ध था, रीति-रचना में ये पारंगत थे और इसी विचार से इन्हें रीतिसिद्ध कहा गया है। तीसरे प्रकार के कवि वे थे जो रीतिमुक्त या रीति-विरुद्ध थे। रीति से उन्हें नफरत थी, रीतिशास्त्र की उंगली पकड़ना तो दूर वे उसकी छाया से भी कतराते थे। प्रेम के स्वानुभूत और उर्मंगपूर्ण स्वरूप को वे सामने ले आते थे और स्वच्छन्द वृत्ति से शृंगार की रचना किया करते थे इसी से वे रीतिमुक्त या रीति-स्वच्छन्द कहलाए। रीतिपुथीन शृंगार काव्य की ये तीनों प्रधान एवं महत्त्वपूर्ण धाराएँ थी।

रीतिबद्ध काव्य

साहित्य के इतिहास में स्वोद्भूत रीतिकाल (स० १७००) के लगभग १०० वर्ष पहले में ही हिन्दी में रीति ग्रन्थों की रचना आरम्भ होती है। कृपाराम की 'हित तरंगिणी' (रचनाकाल स० १५६८) हिन्दी का प्रथम रीतिग्रन्थ है। इसके बाद चरभारी के मोहनलाल मिश्र का 'शृंगार सागर' नामक नायिका-भेद का ग्रन्थ और करनम बदीज़न के 'कर्णामरण श्रुतिभूषण और भूपभूषण' नामक अलंकार-ग्रन्थ तथा गोप कवि कृत 'रामभूषण' एवं 'अलंकार चन्द्रिका' तथा बलभद्र-मिश्र कृत 'नखशिख' एवं 'रगविलस' नामक रीतिग्रन्थ इतिहास-क्रम से सामने आते हैं। बागे चलकर-मूरदास, नददान एवं रहीम ने भी इस परम्परा में थोड़ा योग दिया तथा कुछ अन्यान्य कवि भी आये। आचार्य केशवदास की 'रसिकप्रिया' (स० १६४८) से तो यह परम्परा झट्ट रूप में खनी चलती है। विजय की १७वीं शती में ही अर्थात् सर्वम्बोद्धत रीतियुग की पूर्ववर्तिनी शताब्दी में ही लगभग २१ कवि रीतिग्रन्थों की रचना करने वाले हो गये हैं जिनका विवरण इतिहास ग्रन्थों में मिलता है। इनके द्वारा लगभग २५ रीतिग्रन्थ लिखे गए। इसी समय संस्कृत में काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों के प्रणयन की परम्परा क्षीण पड़ चुकी थी और यही समय था जब हिन्दी के कवियों और आचार्यों ने उसे उठा लिया। यह एक रोचक संयोग है कि संस्कृत काव्यशास्त्र के अन्तिम प्रकाण्ड आचार्य पठितराज जगन्नाथ और हिन्दी के प्रारम्भिक आचार्यों में अग्रगण्य चिन्तामणि जिनसे आचार्य रामचन्द्र मुकुल ने रीतिग्रन्थों की अखण्ड परम्परा का आरम्भ माना है समामयिक थे और सम्राट् शाहजहाँ के दरबार में सम्मान प्राप्त विद्वान् थे। विजय की उत्तरवर्ती १८वीं और १९वीं शताब्दियों में रीति-ग्रन्थों की रचना का प्रम बट्ट रूप में चलता रहा और छोटे-बड़े बहुसंख्यक कवियों एवं आचार्यों ने अपने रीतिग्रन्थों से हिन्दी काव्य और रीतिशास्त्र का भण्डार भर दिया। कर्ण-विषय अथवा काव्याग विवेचन के आधार पर कहा जा सकता है कि इस युग में ४ प्रकार के रीतिग्रन्थ प्रणीत हुए (१) अलंकार-निरूपक ग्रन्थ, (२) रग एवं नायिका-भेद निरूपक ग्रन्थ, (३) काव्य-शास्त्र या विविधाग निरूपक ग्रन्थ (जिनमें काव्य शास्त्र के समस्त, अधिकांश या एकाधिक अंगों का निरूपण हुआ), और (४) पिंगल निरूपक ग्रन्थ। इन ग्रन्थों की सत्या परिमाण में

प्रचुर रही है। रीति के विविध विषयों पर रचना करने वाले १५३ रीति ग्रंथकारों का पता चलता है^१ जिनके द्वारा रचित समस्त लक्षण ग्रंथों की संख्या २२५ के आसपास है। यह संख्या संभव है और भी अधिक हो। इतने अधिक परिमाण में जब लक्षण ग्रंथ लिखे गये तब यह स्वाभाविक ही था कि गुण की दृष्टि से ये रीति कृतिर्वा परमोत्कृष्ट कोटि की न होती। इस प्रभूत रीति-राशि के अध्ययताओं का मत है कि इन रचनाओं का लक्षण मथवा निरूपण वाला अर्थात् उतना महत्वपूर्ण नहीं है जितना कि औदाहरणिक भाग। वात यह है कि ये रचनाकार वस्तुतः कवि हृदय रखते थे किन्तु समय की माँग, आचार्यत्व की साध, आर्थिक लाभ की आकांक्षा आदि कारणों से ये रीतिग्रंथ रचना में प्रवृत्त हुए और भाव्य भी इन्हें तदनुसार एक बेंचे बंधाये हटें पर लिखना पड़ा। फिर भी रीतिवद्ध कवियों का मत्त्वा कर्तृत्व लक्षणों के निर्माण की अपेक्षा उन्हें चरितार्थ करने वाले छन्दों में मूर्त हुआ है। उन्हें देखने से पता चलता है कि ये कर्ता भावुक, सहृदय और निपुण कवि थे। आचार्य शुक्ल ने लिखा भी है कि इन्होंने निपुण परिमाण में रीति ग्रंथों के लिखे जाने से एक शुभ परिणाम यह हुआ कि “रसों और अलंकारों के बढ़ने ही सरस और हृदयग्राही उदाहरण अत्यन्त प्रचुर परिमाण में प्रस्तुत हुए। ऐसे सरस और मनोहर उदाहरण संस्कृत के सारे लक्षण ग्रंथों से चुनकर इकट्ठे करे तो भी उनकी इतनी अधिक संख्या न होगी।”^२

जहाँ तक रीति निरूपण का प्रश्न है संस्कृत में काव्यशास्त्र का ऐसा विशद, व्यापक और सूक्ष्म निरूपण और विवेचन हो चुका था कि वेदव, श्रीपति, भिषासीदास ऐसे अनेक संस्कृतज्ञ हिन्दी कवियों के मन में यह लोभ जाग्रत हुआ कि संस्कृत की काव्यरीति की परंपरा को हिन्दी में अवतरित करें। ऐसा करने का उन्होंने उद्योग भी किया किन्तु काव्य सिद्धांतों की जैसी समृद्ध विवेचना संस्कृत में उपलब्ध थी वैसी हिन्दी में प्रस्तुत नहीं की जा सकी। रीतिग्रंथों में जो कुछ भी विवेचित हुआ वह अधिकतर संस्कृत काव्य शास्त्र पर ही आधारित था फिर भी विषय वस्तु और प्रतिपादन सौलौ दोनों दृष्टियों से वह उतना प्रौढ़ और गंभीर नहीं है। देखा देखी हिन्दी में रीति ग्रंथों की बाढ़ तो बड़ी आई किन्तु विवेचन और निरूपण हल्का और सतही ही रहा। उसमें गंभीरता, नवीनता, मौलिकता और मूढमता का अभाव ही रहा। ये कवि अधिक से अधिक कवि-शिष्या की पाठ्य-पुस्तकें ही प्रस्तुत कर सके। रस, अलंकार आदि का साधारण निरूपण मात्र हो पाया। कुछ आचार्यों ने अवश्य मौलिकता, जानकारी और आचार्यत्व का परिचय दिया^३ किन्तु शेष का तार्किक योगदान नगण्य ही रहा फिर प्राचीन स्थापनाओं का प्रत्याख्यान और अभिनव नियमों और सिद्धांतों का अन्वेषण तो दूर की चीज थी। एक-दो साधारण रीति ग्रंथ लिखकर कवि जब आचार्य रूप में प्रतिष्ठि पाने लगे तो उनके शिष्यों ने कलातर में बिना प्रयास ही साधारण रीति ग्रंथों का प्रणयन कर डाला और चट आचार्य पद पर आसीन हो गये। कवि शिक्षा का यह

१ हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास, पृ० ३७-४३ तथा हिन्दी साहित्य का बृहद इतिहास, पष्ठ भाग, पृ० २६६।

२ हिन्दी साहित्य का इतिहास शुक्ल, पृ० २१६।

३ देखिये डा० सत्यदेव चौधरीकृत “रीति साहित्य के प्रमुख आचार्य” जिसमें आचार्यों के मौलिक ज्ञाननिबन्धन का विस्तृत विवेचन किया गया है।

प्रम ऐसा चला कि शास्त्र और कवित्व दोनों जाह्न होने लगे। कविता रीतिबद्ध होकर ह्यामंगमुख हुई और रीति या काव्यशास्त्र का चलता हुआ वा धारमिब ज्ञान गवेषणात्मक या विद्वान्पणात्मक शास्त्र-सृष्टि कर सकने में सधया जनफल रहा। जिन्होंने रीति ग्रन्थ लिखे काव्य ही लिखा वे ही भले रहे। कवित्व का उनमें कुछ उल्कार ही रहा परन्तु रीति का पल्ला जिन्होंने पकड़ा वे दोनों दीन से गये। केशव, मतिराम, देव, भूपण, पद्याकर, मिहारीदास आदि को अपवाद ही समझना चाहिए। वाग्मविक्रम धान कहें कि हिन्दी के रीति-कवि सरस काव्य की रचना द्वारा अपने शौकोष मित्राज जाग्रदत्ता, गङ्गा, रईसी, उमरावों और सम्राज्ज रनिक नगरिकों का मनोविनोद कर प्रविष्टा पाना चाहते थे। कभी-कभी उन्हें अपने पाण्डित्य के प्रदर्शन की भी स्तुति होती थी। रीतिग्रन्थ की रचना तो उन्होंने आचार्यत्व की भूठी पदवी के प्रलेनन में आकर की या अपने-अपने आग्रयदाताओं, कतिपय काव्य-रसिकों या नवाभ्यामियों को काव्यागों का साधारण ज्ञान का देने के उद्देश्य से की। मौलिक सिद्धान्तों का निर्वाचन तो इनका लक्ष्य ही न था, इनमें उनकी क्षमता भी न थी। डॉ० नगेन्द्र ने अपने प्रबन्ध ग्रन्थ में इन नथ्य पर विम्वार से प्रकाश डाला है कि किम प्रकार हिन्दी रीति के आचार्य-ग्रन्थ-वासी कवियों की दृष्टि काव्य के मूल तत्वों की मार्मिक विवेचना की ओर न आकर हल्के-फूलके टग में कुछ भौंटी बातों का विवरण प्रस्तुत करने तक ही सीमित रही।^१

रीतिबद्ध कवि की दूमरी प्रधान विशेषता थी शृंगारिकता का आग्रह। उन्होंने अन्य रसों की उपेक्षा कर शृंगार का ही पहला पकड़ा। इसका कारण मनसामयिक युग की राज-नीतिक एवं सामाजिक परिस्थितियों में डूटा जा सकता है। सामंती जीवन पद्धति, आग्रय-दाताओं का सब कुछ भूल कर कचन, कामिनी और बादल के सेवन में लिप्त रहना तथा प्रणय और आसक्ति की मुतापी-पीकर मदहोश रहना और इसी मनोवृत्ति तथा वातावरण के अनुकूल कविता-कामिनी का नृत्य करना ही वह कारण था जिससे प्रेरित ही रीतिबद्ध कवि ने शृंगारपरक साहित्य की सर्जना की है। इस धारा के अधिवाश कवियों का दृष्टिकोण मूलतः ऐहिक था, आध्यात्मिक नहीं। इस जीवनपरक या प्रवृत्तिपरक दृष्टिकोण के ही कारण रीतियुगीन काव्य में नर और नारी के सदस्यों की विम्वृत चर्चा मिलती है। दोनों एक दूसरे के प्रति किस प्रकार आकृष्ट होते हैं, संकोच करते हैं, लतकते हैं, मिलते हैं, लोभ बाधाओं के बावजूद अपने प्रणयपथ पर अग्रसर होते हैं, मिलन पर नाना प्रकार से प्रणय-केलि होती है और वियोग में चित्तवृत्तियों का नाना प्रकार से प्रसार दिखाया जाता है आदि आदि। मानव मन की प्रणयाकांक्षाओं का राशि-राशि मुक्तक रचनाओं के रूप में यह परम विराद चित्रण किन्ता ही परम्परागत, अलौकिक, स्मृत और अरचल क्यों न हो, सौंदर्य-मृष्टि और मन की अकुण्ठ अभिव्यक्ति की दृष्टि से परम संगहनीय है। वह दन्त मन और मानसिक घुटन से परिपूर्ण प्राधुनिक अभिव्यक्तियों से निश्चय ही श्रेष्ठतर है। रीति के वचन में जकड़े हुए कवि के काव्य में उसकी लौकिक श्रौतिकतावादी या ऐहिकतापूर्ण जीवन-दृष्टि स्पष्ट लक्षित की जा सकती है। प्रणय के संयोग-वियोग पलों में नाना मनोदशाओं का जना स्वाभाविक विधान किया गया है वह सामान्यतः दुर्लभ है। यौवनागम, रूपराशि का प्रभाव,

प्रगाढ़ अनुराग, प्रियतम का प्यार, रूप और प्रेम का गन्ध, अमितापाई, ईर्ष्या, रोष, लीन, प्रणय, आसक्ति आदि के चित्र इतने हृदयग्राही हैं क्योंकि उनमें जीवन के एक ही वन को मही स्वभाविकता पूर्णतया शिखित है। और बुद्ध नहीं तो यही सही कि वे साधारण मानव के मन की साथ का मूर्त करने हैं। कला की आयोजना ने इन चित्रों को अधिक पार्थिव और अनुरजक बना दिया है। कला और जीवन दोनों ने मिलकर रीतिवाध्य को सौंदर्य से मढ़ दिया है। इन रचनाओं के माध्यम से हम तत्त्वज्ञानी सामाजिक जीवन को समग्र नहीं तो अग्रत ही सही अच्छी तरह जान सकते हैं। इस दृष्टि से इस युग का साहित्य इतिहास को भी पर्याप्त सामग्री प्रदान कर सकता है। नायिकाओं के विवेचन में तो शृंगार का समावेश था ही अलसार्थ के उदाहरण के रूप में भी शृंगारी रचनाएँ ही लिखी गईं। शृंगार के एक-एक अवयव को लेकर कवियों ने कितनी ही उद्भावनाएँ की हैं। शृंगार का वर्णन या निरूपण करते हुए उमरे धातुचित्र नायक-नायिका का वर्णन वर्गीकरण अत्यंतिक विस्तार में किया गया। यह प्रवृत्ति यहाँ तक बढ़ी कि रम में एक अलग अलम्बन के एक अलग नायिका को तो छोड़िए नायिका के भी एक-एक अंग पर अलग अलग ग्रन्थ लिखे गये जिसके परिणामस्वरूप 'नित्य सतक' और 'असक सतक' जैसी रचनाएँ सामने आती हैं। यह शृंगारिकता भी हृद है। 'नयनसि वर्णन' तो अत्यन्त प्रिय विषय बन गया। इसी पर बितने काव्य ग्रन्थ लिखे गये। इसी प्रकार शृंगार के उद्दीपक ऋतुओं तथा वर्ष के द्वादश मासों को लेकर कितने ही पद्यऋतु वर्णनारमक ग्रन्थ और 'वारहमासे' लिखे गये। यह सब शृंगारिकता और शृंगार रस का प्रदण करने के परिणामस्वरूप हुआ। नारी युग की सारी शृंगार-वर्णना का केन्द्र ही गई। रस का निरूपण करते हुए शृंगार का ही अत्यन्त विस्तार में वर्णन किया गया, सौप आठ रसों को उसके अन्तर्भूत कर दिया गया और एक-एक छंद में उनका उल्लेख कर काम चलता दिया गया। शृंगारिकता की प्रवृत्ति तो यहाँ तक प्रबल हुई कि चौर भा रोड रस का उदाहरण देना हुआ तो भी शृंगार के प्रसंग के अन्तर के ही उदाहरण छोटकर साथ और चौरों के युद्ध के बजाय प्रेमी-प्रेमिका के 'रतिरण' का दृश्य सामने रखने लगे। यह सब समसामयिक युग के शासक और सामन्त-वर्ग की विलासिता और कवियों की दरबारदारी का तो परिणाम था ही, अस्तिवासीन दृष्टि भक्ति के अन्तर्गत प्राप्य शृंगारिकता के प्रभाव के कारण भी हुआ इससे इनकार नहीं किया जा सकता। परम्परागत कृष्णभक्ति-काव्य के अन्तर्गत शृंगार के सम्बन्ध का दूर अवसर देल रीति-कवि राधाकृष्ण के व्याख्य से युग की और अपनी भी शृंगारिक भावनाओं को व्यक्त करने लगे। कृष्ण-रूप राधा-कृष्ण का बट दिया, अलौकिक और भक्तिभावोत्तेजक रूप मढ़ पड़ गया और उनका विलामप्रिय नामुक रूप ही प्रसंग रूप में सामने आया। रीति ग्रन्थों में कृष्ण-भक्ति का शृंगार-प्रधान रूप और शृंगारी कृष्ण-भक्ति काव्य में रीति व दोनों समान रूप से प्रविष्ट हुए मिलते हैं। गोपी-दृष्टि के चरान कवियों ने रूप सौन्दर्य, नाना धन चेटाओं, मानविक भाव व्यापार तथा रीतिशास्त्र में गिनाए गये विषयों तथा अष्टधाम अथवा दिनचर्या, मान, ऋतु इन उद्दीपक या पञ्चकृत्, वारहमासा, नक्षत्र, हावभावों तथा सयोग शृंगार के अद्वितीय प्रसंगों का वर्णन प्रचुरता से किया।

रीतिवद्ध कवियों ने काव्य को सीसरी प्रधान प्रवृत्ति को नला-प्रधानता या आल-कारिकता। यह प्रवृत्ति यहाँ तक बढ़ी कि रचना रसपूर्ण हो सकती थी किन्तु अलंकार दूय

नहीं। साधारण कथन इनकी दृष्टि में काव्य न था, उक्ति चमत्कार रहित रचना में काव्यत्व न माना जाता था। इस युग की रचना में ऊपरी बारीगरी या अलंकरण पूरी पाई जायेगी। इस युग के अधिकांश कवि उक्तिधूर हुआ करते थे। वचन-वज्रता, उक्ति वलक्षण, कथन मोष्ठव आदि पर ही उनका ध्यान केन्द्रित रहना था। इसी कारण इन रीतिबद्ध कर्ताओं की कविताएँ समा-समाजों में विशेष आदृत हुआ करती थीं। ऐसी रचनाओं के पीछे समा में बाजी मार ले जाने का उद्देश्य भी रहा करता था। और तो और स्वच्छन्द प्रवृत्ति के कवि ठाकुर तक ने एक जगह कहा है कि जो कवि राजसभा में बहृष्पन पात्रे वही कवि बड़ा हुआ करता है और मुझे प्रिय लगता है :

ठाकुर सो कवि भावत मोहिं जो राजसभा में बड़प्पन पावै ।

पंडित और प्रबोदन को जोइ चित्त हरं सो कवित्त कहावै ॥ (ठाकुर)

समा समाजों में उक्ति का सौंदर्य दिखलाने वाले कवि किम प्रकार पद-पद पर प्रशंसित और सम्मानित होते हैं यह हमसे आपसे छिपा नहीं है। बिहारी, केशव, सेनापति आदि की कविता का समादर राज्याध्यय के ही कारण हुआ और इसी राज्याध्यय में काव्य के बलापन्न को विशेष पुष्ट किया गया। रचना के अन्तिम चरण तक पहुँचते-पहुँचते रसिक समाज यदि भूम न जाय तो कविता कविना नहीं। इसी कारण रीतिबद्ध के अधिकांश कवित्त-सर्वियों में अन्तिम चरण बहुत अच्छे और बज्जरी बन पड़े हैं। रचना अपने अन्तिम चरण तक आते आते अपने उत्कर्ष पर पहुँच जाती है। इतनी कलात्मक चेतना लेकर हिन्दी के किसी दूसरे काव्य युग के कवि न चले। शुद्ध काव्य की दृष्टि से काव्य रचना करने वाले जितने कवि इस युग में हुए दूसरे किसी भी युग में नहीं। दरबारी आवश्यकताओं की पूर्ति के निमित्त रची जाने के कारण रीतिबद्ध कर्ताओं की रचनाओं में ऊपरी साज-सज्जा और चमत्कार प्रचणता आई। एक तो उसका स्वरूप मुक्तक ही रहा दूसरे उनमें कलात्मक अलंकरण का वैशिष्ट्य या बाहुल्य रहा। समाज की रचि की उत्तेजित और आकर्षित करने की क्षमता अलंकरण एवं चमत्कार में हुआ करती है यह बात माननी पड़ेगी। इसी कारण इन कवियों ने छंदों को खूब परिष्कृत किया, उसमें सौंदर्य के विधान के जितने भी आयोजन हो सकते थे किये गये। इसी कारण सानुप्रासिकता, प्रवाह, नाद एवं लय-सौंदर्य, वर्ण-विधान आदि की दृष्टि से शृंगार युग के छन्द अधिक मनोभावी बन सके हैं। मतिराम, बिहारी, पद्माकर आदि के प्रयत्न इस दिशा में अतिमय दसाध्य हैं। इन कवियों का काव्य के बाहरी उपादानों पर विशेष ध्यान रहा। विभिन्न कलापरक काव्य-संप्रदायों का प्रभाव, अलंकार अन्यो की रचना, काव्य के प्रमाणन स्वरूप में भाव पक्ष के आधिक्य की प्रतिज्ञा और कवियों का इस प्रकार काव्य विषयक दृष्टिकोण :

(क) रूपन को करि के कवित्त बिन भूपन कीं,

जो करे प्रसिद्ध ऐसी कौन मुरमुनि है ।

(सेनापति)

(ख) जदपि मुजानि सुलच्छनी सुबरन सरस सुवृत्त,

भूपन बिनु न विराजई कविना वनिता मित ।

(विभाव)

(ग) कविता कामिनि सुखद पद सुबरन सरस मुजाति ।

अलंकार पहिरे अधिक अद्भुत रूप सखानि ॥

(देव)

इस युग के काव्य को अधिकाधिक कलाप्रधान बनाने में सहायक रहा । फारसी काव्य की प्रतिद्विधा में खड़े होने के कारण, दरबार में वाजों मार ले जाने की उद्दाम स्पृहा के कारण और कला-कौशल प्रदर्शन की प्रवृत्ति रखने के कारण इस युग के काव्य में कारीगरी और सजावट की वारीकियों की ओर कवियों का ध्यान स्वभावतः विशेष रहा । नाशुक खयालों ले आने में, उक्ति-वैशिष्ट्य के विधान में और शब्द-विधान के सौंदर्य में अतिशयोक्ति, वज्रता वैचित्र्य एवं नादसौंदर्य-मूलक अलंकारों का विशेष व्यवहार हुआ परन्तु वाक्यगत रस के आधार को छोड़ा नहीं गया । इस प्रकार लगभग २०० वर्षों तक कला-प्रधान काव्य रचना का क्रम स्थापित हो जाने के कारण इस संपूर्ण युग में ही एक विशिष्ट कलात्मक दृष्टि का विकास हुआ । लोक में काव्याभिरुचि और सौंदर्यादर्श जागृत हुए और कलानिर्णय की शक्ति विकसित हुई । रीतिबद्ध धारा के महत्त्वपूर्ण कवि हैं—केशवदास, चिन्तामणि, भूपण, भतिराम, कुलपति, देव, श्रीपति, भिखारीदास, महाराज जसवन्तसिंह, दूबह, पद्माकर, खाल प्रतापसाहि आदि ।

रीतिसिद्ध काव्य (लक्ष्यमात्र काव्य)

रीतियुग में शृंगार की रचना करने वाले रीतिबद्ध या रीतिप्रण्यकार कवियों के साथ-साथ कवियों का एक अन्य वर्ग भी था जो शृंगार रस की रचनाएँ ही किया करता था और काव्यशास्त्र का सहारा भी लिया करता था किन्तु काव्यशास्त्रीय या रीतिप्रण्य की रचना नहीं करता था । इन कवियों को रीतिसिद्ध कवि या काव्यकवि और इनकी रचना को रीति-सिद्ध काव्य या लक्ष्यमात्र काव्य कहा गया है । इन कवियों का वर्ग सख्या की दृष्टि में रीति-प्रण्यकार कवियों की अपेक्षा छोटा है किन्तु इनकी प्रवृत्तियाँ बहुत स्पष्ट हैं । रीतिसिद्ध कवियों में बिहारी, सेनापति, देवी, कृष्ण कवि, रसनिधि, नेवाज, पजनेस, नृपसभु, प्रीतम, रामसहायदास, हठा आदि का नाम लिया जाता है ।^१ बिहारी सतसई, भतिराम सतसई, रसनिधिकृत रसनहजार, रामसहायदास कृत रामसतसई आदि ऐसे ग्रन्थ हैं जो लक्ष्यमात्र काव्य या रीतिसिद्ध काव्य की कोटि में गिने जा सकते हैं, इसी प्रकार रीतियुग में लिखी गई बारहमासा, नखसिद्ध, पदच्छनु मन्वन्धिनो रचनाएँ भी इसी कोटि में आती हैं । इन कवियों की रचना रीति से नहीं हुई है । उसमें रीति की ऐसी छाप मिलती है कि जो रीति की परम्परा में अपरिचित है वह इनकी कविता का पूरा-पूरा आनन्द नहीं ले सकता । इनकी रचनाएँ ऐसी होती हैं जिन्हें रसों तथा उसके अवयवों, अलंकारों एवं नायिकाभेद में सरलता से विभक्त किया जा सकता है । लक्षणग्रन्थों की रचना से विरत रहकर भी रीति की पूरी-पूरी छाप रखने के कारण ये कवि रीति सिद्ध कवि या काव्य-कवि कहलाते हैं और इनका काव्य रीति-सिद्ध काव्य अभिहित हुआ । रीतिबद्ध लक्षणकार कवियों (धातृ कवि या आचार्य कवियों) से ये भिन्न थे ।

रीति-सिद्ध कवियों की रचनाओं में धातृवीय सिद्धान्तों का निरूपण और लक्षण निर्माण तो नहीं हुआ फिर भी इनकी रचनाएँ ऐसी बन पड़ी हैं जो किसी न किसी काव्यांग के उदाहरण रूप में अवश्य रखी जा सकती हैं । इन्हें रीति-सिद्ध या रीत्यनुसारी या लक्ष्यानुसारी कवि कहने का यही कारण है । लक्षणों का नियमित पूरा-पूरा पालन न करने

पर भी ये उनसे संपूर्णतः मुक्त न थे जैसा कि स्वच्छन्द कवि थे परन्तु नियमानुसरण करते हुए भी ये स्वतन्त्रता लेते थे। लक्षण ग्रन्थों की रचना से ये विरक्त रहते थे पर रीति की पूरी छाप भी रखते थे। रीतिग्रंथों के कर्त्ता कवियों में ये अवश्य कुछ विशिष्टता रखते थे। इसी से इन्हें पृथक् करने की आवश्यकता समझी गई। पं० विददनाथप्रसाद त्रिश्च के शब्दों में 'इस प्रकार के कवियों को जो रीतिविरुद्ध नहीं और लक्षण ग्रन्थों से ऐसे बंधे भी नहीं कि तिल भर उससे हट न सकें, भले हो वे रीति की परम्परा को अपनी अभिव्यक्ति का आधार बनाने हों, रीति-सिद्ध कवि कहना चाहिये।' रीति की बंधी परिपाटी में इनकी आत्मा पूरी थी किन्तु ये उसके पूरे गुलाम होकर नहीं चलना चाहते थे। उससे अलग हटना भी इन्हें अभीष्ट न था, उसकी पूरी दामता भी इन्हें स्वीकार्य न थी। इस प्रकार से ये मध्यम पथी थे। रीति की सारी परम्परा का इन्हें अच्छा ज्ञान था, वह सबते हैं कि रीति का समूचा शास्त्र इन्हें मिथ्य था और इन्होंने रचनाएँ भी तदनुरूप ही की हैं किन्तु उनकी वाच्यता इन्हें न थी। ये इच्छानुसार स्वतन्त्र भावों को भी सामने लाने थे और अभिनव सूक्तियों का भी विधान करते थे। लक्षण ग्रन्थों से बाहर जाने की इन्होंने पूरी छूट ले रखी थी इसी कारण विहारी, रसनिधि, सेनापति आदि के छन्द रीत्यनुसारी होकर भी रीतिग्रन्थ नहीं थे। रीतिकवियों की श्रेणी में अगर इन्हें बिठा दिया जाय तो ये अपनी स्वतन्त्र चेतना के कारण पृथक् दिखाई पड़ेंगे। काव्यरीति से ये पूर्णतः अभिन्न थे किन्तु इनकी स्वतन्त्र चेतना रीति की बेदी पर पूरी तरह चढ़ा नहीं दी गई थी। ये रीति में हटकर जब-तब अपनी कल्पना या उद्भावना की कस-मात दिखा दिया करते थे। तात्पर्य यह कि रीति के दग्धन में ये रीतिग्रन्थकार कवियों की तरह एकदम कमजोर जकड़े नहीं जा सके थे, ये रीति का बन्धल ढोखा करने चलते थे। फलतः स्वतन्त्र काव्यशक्ति एवं अभिनव उद्भावना के निदर्शन का इन्हें अधिक अवसर था और इन्होंने निदर्शित भी किया। रीति के नियमों से ये चालित तो होते थे किन्तु जब-तब ये उसका स्वतन्त्र प्रयोग भी करते थे इसी से इनकी रचना में रीतिग्रन्थानुसारी कवियों की अपेक्षा कुछ उत्कर्ष दिखाई देता है। यह बात भी ध्यान में रखने की है कि ये रीति-स्वच्छन्द धारा के कवियों की भांति रीति में सर्वथा मुक्त न थे। रीति की सारी परम्परा इन्होंने अवश्य सिद्ध कर रखी थी, उसकी छाप इन पर पूरी-पूरी थी, किन्तु ये आवश्यकता पड़ते पर, भाव अथवा कल्पना के आग्रह पर रीति में दायें-बायें होकर भी अपना बरतब दिखाते थे। रीति-राजी के ये सदैव दास ही नहीं बने रहने थे इच्छा होने पर अपना स्वामित्व भी दिखा जाया करते थे।

लक्षणानुधावन से विरक्त रहने के कारण इनकी रचनाएँ कुछ स्वतन्त्रता लिए हुए हैं तथा इनमें व्यक्ति वैशिष्ट्य का भी थोड़ा विकास हुआ है, उनका निजो अस्तित्व बना रह सका है। जो लोग रीति-ग्रन्थ लिखते थे उन्हें लक्षणगत नियमों के पालन पर पूरा ध्यान रखना पड़ना था और सारी कल्पनाएँ तदनुरूप करनी पड़ती थी। उपमाएँ, उत्प्रेक्षाएँ, प्रमग, वर्ण्य सभी कुछ आस्थानुवूल और परम्परागत ढंग से बिठाते चलते थे। लक्षणों से बाहर जाने की इन्हें गुञ्जाइश न थी। पर ये रीतिसिद्ध कवि रीति में केवल संकेत ग्रहण करते थे और भाव तथा कल्पना का प्रधान स्वतन्त्र ढंग में भी करते थे। यही कारण है कि

जहाँ ये लोग नवीन उद्भावनाएँ कर सके हैं। रीतिग्रन्थकार कवि अपनी रचनाओं में प्रायः नवीनता का वैशिष्ट्य नहीं ला सके हैं। बिहारी की रचनाओं के वैशिष्ट्य का यही कारण है। यदि वे रीति ग्रन्था में दिग्ग नक्षत्रों से वर्णकर रचना करने में दत्तचित्त हुए होते तो उनकी रचनाओं में व्यक्त उनकी जो स्वतन्त्र सत्ता है वह सुष्ट हो गई होती। कवित्त-मर्मदा ऐसे अधिक प्रचलित छद्म की अपेक्षा बिहारी ने दोहे का जो ग्रहण किया वह भी इसी व्यक्ति-वैशिष्ट्य का सूचक है। उनके दोहों में जो सूक्ष्म वारीगरी है, वर्ण एवं नाद सौंदर्य का विधान है, गहरी अश्वत्ता और ध्वन्यात्मकता है वह कीरी रीति-ग्रन्था का अनुसरण नहीं। वह स्वतन्त्र कवि अस्मित्य के विश्वास का विधान प्रदान सोचिन करती है। मात्र रीतिवद्धता ने पूरा पड़ना न देस बिहारी, रसनिधि आदि कवियों ने अपने स्वतन्त्र कवि ध्यतिरव की सूचना अपनी रीति से पृथक और विशिष्ट कसामक योजनाओं एवं साज शभार द्वारा दी। बिहारी के दोहों की लक्षण-सदय लिखने वाले रीतिकारों के उन दोहों के साथ यदि रख दिया जाय जिनमें लक्षणों के उदाहरण दिये गये हैं तो रीति सिद्ध कवियों के वैशिष्ट्य का रसा चले जायगा। रीतिग्रन्थों के ऐसे कर्ता कवि जो अपनी व्यक्तिगत विशेषताओं के कारण पहचाने जा सकें देव, भिराम, सरासे कम ही हैं, जो पहचाने जा सकते हैं उनके पहचाने जाने का कारण यही है कि उन्होंने जब तब या धार-वार अपनी स्वतन्त्र कविता शक्ति या अपने वैशिष्ट्य का परिचय दिया है जो रीति में बँधी रहकर भी नवीनता का विधान करती रही है।

रीति की गृन्थित परिपाटी के अनुकूल रचना करते हुए भी रीतिसिद्ध कवियों ने लक्षण ग्रन्थों की रचना नहीं की। वे कवि रीति या लक्षण ग्रन्थों की रचना में इसलिये प्रयत्न न हुए क्योंकि इन्हें कविगुरु, कविसिधक या आचार्य बनने का प्रचलित रोग न था। वे रीतिनिष्ठ कवि ऐसे हैं जिनकी उक्तियों या अभिव्यक्तियों में रीति की पूरी परम्परा झिगड़ी हुई है साथ ही साथ वे उससे ऐसे विपक भी नहीं गये हैं कि तिल भर हट न सकें। इनका कारण यही था कि ये कवि गौरव के अभिप्रायों से, कविगुरु, काव्य-शिक्षक या काव्याचार्य बनने के नहीं, इनकी दृष्टि में कविस्व शक्ति के निदर्शन द्वारा काव्यरचना के पुनोत्थन क्षेत्र में वैशिष्ट्य लाभ करना अधिक आवश्यक था इसके वजाय कि कवि शिक्षा की आधारण पाठ्य-पुस्तक लिपक रीति का आचार्य कहलाना। इनमें कविस्व की स्पृहा थी। वे कवि होना अधिक सम्मान की बात समझते थे अपेक्षाकृत इनके कि छोटी-मोटी कवि-शिक्षा की पुस्तक लिखकर काव्याचार्य का भट्कालित पद प्राप्त कर लें। गुरुरव या कवि-शिक्षक हान की कामना इन्हें न थी। वे कवि अवश्य इस बात में भली-भाँति परिचित रहे होंगे कि संस्कृत काव्यशास्त्र की विकसित, सूक्ष्म विवेचना पूर्ण परम्परा के सामने भाषा में बिन्दे गये अन्धकार-ग्रस्त चित्तों साधारण कोटि के हैं, ऐसे रीतिग्रन्थों के सग्रह अथवा अनुवाद में कोई विशेष लाभ या गौरव नहीं। इसी कारण इनका काव्य अधिक सरल और मार्मिक बन पड़ा है। उक्तियों समरकार से पूर्ण हैं रीति री पद्धति से समुक्त भी; फिर भी रीति के लक्षणों में जहाँ-तहाँ स्वतन्त्र, लक्षण पीछे छूट गये हैं। रीति की सारी बातों को ग्रहण करते हुए चरणों में इनका निदगम न था। 'शास्त्रस्थितिसिद्धान्त' मान से वे सन्तुष्ट न होते थे। कभी वे अपने काव्य में शाब्दिक एवं आर्थिक बलकारों की नई समरदृष्टि दिखलाते थे, तो कभी अभिव्यक्त कल्पना विधान एवं स्वतन्त्र भाव सृष्टि द्वारा नूतन रूप का रस-

संचार भी करते थे। जॉस मूंदवर काव्य-श्रीष्टियों का अवतरण ये नडा नहीं किया करते थे, कभी कविता में ये जपनी छिन्दगी के अनुभव भी उद्धृत दिया करते थे। इसी में इनकी रचना की विशिष्टता है। बोरे रीति ग्रन्थकारों में यह बात नहीं, वे तो लक्षण से इधर-उधर हटे नहीं कि सारा खेल दिगड्डा नहीं। शुद्ध रीतिवार लक्षणों से इधर-उधर नहीं जा सकते थे, रीतिसिद्ध कवि लक्षणों को दिया निर्देशक मात्र समझते थे। इनमें रीति है, चमत्कार भी, किन्तु स्वानुवृत्ति और रस की श्रवणा भी। रस-मन्थन के लिये ये काव्य-कवि स्वानुवृत्तियों के सहारे अनिनय रूपानाओं एवं उद्भासनाओं की नृष्टि कर काव्य में महीनता और रमणीयता का संचार करते थे, वेदल घास्त्रों की ही गिनी-गिनाई बातें समाने नहीं रखते थे वरन् समार विषयक अपने अनुभव के भी सहारे भाव एवं मौन्य-विधान की नई सामग्री पेश करते थे। यदि ये भी लक्षण-ग्रन्थ-रचना में प्रवृत्त होते तो ऐसे सरस और अनिनय उक्तियों से पूर्ण काव्य की रचना ये न कर पाते जिनके कारण इनका वैशिष्ट्य स्वीकार करना पड़ता है।

शृंगार की सुन्दर सरस रचना प्रस्तुत करने में ये रीतिसिद्ध कवि संस्कृत की शृंगार की मुक्तक परम्परा में अवश्य प्रभावित हैं। प्राकृत में लिखी हाल की 'गाथा सप्त-शती', मस्कृत के अमरक कवि के 'अमरक शतक' तथा गोवर्धन की 'आर्षा सप्तशती', ननुहरि के 'शृंगार-शतक' आदि कवियों का प्रभाव रीतिसिद्ध कवियों पर पूरा-पूरा है। प० पद्मनिह शर्मा ने अपने 'सप्तसई महार' में विहारी के अनेक दोहों पर आर्षा सप्तशती के श्लोकों का प्रभाव दिखलाया है। संस्कृत और प्राकृत में हुई हुई शृंगार-मुक्तक-परम्परा अपभ्रंश भाषा के ग्रन्थों में भी प्राप्त होती है—हेमचन्द्र के प्राकृत व्याकरण तथा द्वयाश्रय काव्य, सोमप्रभाचार्य के कुमारपालप्रतिबोध, गरुडेश्वर सूरि के प्रबन्धकोष, प्राकृत पैगलम् और पुरातन-प्रबन्ध-मंजुह। संस्कृत के शृंगारालोक, घटकरि, ननुहरि रचित शृंगार प्रधान मुक्तक ही हैं। विहारी आदि काव्य-कवियों के शृंगारी मुक्तकों को इस परम्परा से थोड़ी बहुत प्रेरणा प्राप्त हुई क्योंकि इन रचनानों में एक तो लक्षणानुषासन का बन्धन नहीं और ये कवि बन्धन ढीला करके चलना चाहते भी थे, दूसरे इन मुक्तकों में जीवन के ऐहिक एवं भोगपरक पक्ष के विवेचन का आग्रह था जो इनकी और समसामयिक रचि के अनुबूल भी था। इस परम्परा का उद्देश्य ही शृंगार के रसात्मक मुक्तकों द्वारा चित्त को उत्फुल्लता प्रदान करना था। वही कार्य हमारे रीतिसिद्ध कवियों ने भी अपने जमाने में किया।

रीतिसिद्ध कवियों ने काव्यांग विवेचन में किया किन्तु वह बहुत हल्के रंग का रहा। संस्कृत में काव्यशास्त्र की जैसी मीमांसा हो चुकी थी वैसे काव्यांग-विवेचना, सपटन-सपटन की न तो रीतिसिद्ध कवियों में वृत्ति ही थी और न समता। कुछ कवि अवश्य आचार्य बोधि के हो गए हैं। वैश्व, निखारीदाम, बुनपति, प्रतापनाहि आदि किन्तु विषय मीमांसा आदि की ओर ये लोग भी न गए। अधिकांश आचार्य तो संस्कृत के उत्तरवर्ती दर्शन-ग्रन्थों का ही पस्ता पकड़कर रहे गए जिनमें काव्यांगों का सरस और स्पष्ट विवेचन-मात्र हुआ था। उदाहरण के लिए चन्द्रालोक, कृष्णकानन्द, रसतरंगिणी, रसमञ्जरी आदि। बहुत आगे गए तो साहित्य-दर्पण और काव्य-प्रकाश तक किन्तु स्वतन्त्र सिद्धान्तों की स्थापना करने वाले मौलिक ग्रन्थों जैसे चन्द्रालोक, सोचन, वक्रोक्तिशेखरम्, काव्यालंकार नूतनवृत्ति, काव्यादर्श,

काव्यात्मकार तक ये कवि प्रायः नहीं गए। रसस्वरूप, भावस्वरूप काव्यात्मा, रसनिष्पत्ति आदि सूक्ष्म शास्त्रीय प्रसंगों की ओर तो किसी ने जाने का साहस भी नहीं किया। शास्त्र-ज्ञता और आचार्यत्व के लोभ में ये हिन्दी रीतिकार या रीतिबद्ध कवि संस्कृत काव्यशास्त्र के विशाल प्रासाद की बाहरी परिक्रमा या अधिक से अधिक भ्रमण भौंककर लौट आये और छोटे-छोटे काव्यांग-लक्षण निरूपण के व्याज में शृंगार-रस के उदाहरण प्रस्तुत कर सके और इसी में अपने कवि-कर्म की इन्होंने इतनी समझ ली किन्तु रीतिसिद्ध कवियों ने इस सम्बन्ध में अधिष्ठान विवेक में काम लिया। वे जानते थे कि काव्यशास्त्र के इस सिधु का साधारण श्रम और मेधा से चतुरण सम्भव नहीं बलकें वे लोग उस ओर गए ही नहीं। उसका ज्ञान इन्हें अवश्य था और काव्य रचना के समय भी वह सब इनके दिमाग में रहता था। इनकी रचना में रीति की जो पूरी छाप है उसका कारण भी यही है कि रीतिशास्त्र की विचारावली और उसमें निरूपित विषयों और बातों की इन्हें पूरी जानकारी थी किन्तु उसे वे सामने रखकर काव्य रचना में प्रयुक्त न होते थे। वह पृष्ठभूमि में ही रहती थी और उससे वे सचेत या भ्रमण ग्रहण करते थे किन्तु संस्कृत काव्यशास्त्र के अतिरिक्त ये कवि संस्कृत के शृंगारी मुक्तकों की परम्परा से विशेष प्रभावित हुए जिसका विकास पञ्चाशिका, शतक एवं सप्तशती पद्यति के ग्रन्थों के माध्यम से संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश आदि में हो चुका था जिसकी वर्षा हम पहले कर आये हैं।

रीतिसिद्ध कवियों की मानसिक पृष्ठभूमि की निर्मिति में संस्कृत रीतिग्रन्थों का भी हाथ रहा है। जैसा हम पहले कह आये हैं ये रीतिसिद्ध कवि रीति की पूरी परम्परा में घाँकित रहे हैं। रस, ध्वनि, अलंकार आदि सम्प्रदायों की इन पर भी पूरी-पूरी छाप थी। नेवाज, बेनी, नृपसमु, रसनिधि, हठी, पञ्जनेस जादि रसवादी कवि ही थे। बिहारी को लोग रसवादी कहते हैं किन्तु डा० रामसागर त्रिपाठी ने अपन प्रबन्ध में उन्हें रीतिकाल का प्रधान ध्वनिवादी कवि सिद्ध किया है।^१ सेनापति अवश्य अलंकारवादी थे। इसका तो स्पष्ट ही है कि कवित्व के प्रेमी ये रीतिसिद्ध कवि अलंकार और वक्रोक्ति सम्प्रदायों से कम, रस, और ध्वनि-सम्प्रदायों से विशेष प्रभावित थे। इनकी काव्यवृत्ति देखते हुए यह बात ठीक ही जँचती है।

रीतिशास्त्रीय विषयों की ही मानसिक पृष्ठभूमि होने के कारण इन कवियों ने भी नायिका भेद, ऋतुवर्णन, वारहमासा, नखनिल आदि परम्परागत और शास्त्रकथित विषयों को काव्य के वर्ण के रूप में प्रचुरता से ग्रहण किया परन्तु उसमें अपनी नूतन गति का परिचय दिया। ये विषय ऐसे थे जिन पर स्वतन्त्र ढंग से निजी अनुभव के बल पर काफी कुछ कहने का अवकाश था। ये विषय रीतिबद्ध और रीतिसिद्ध दोनों ही प्रकार के कवियों द्वारा उठाए गए किन्तु भावनाओं एवं उद्भावनाओं की नूतनता रीतिसिद्ध कवियों में ही अधिक मिलेगी।

इन काव्य कवियों ने काव्य के कलापक्ष के साथ-साथ भावपक्ष पर भी पूरा बल दिया है फलतः दोनों का अच्छा सम्बन्ध इनका काव्य की एक सर्वमान्य विशेषता है। ये कवि कर्म के प्रति अधिक स्वस्थ और समुचित दृष्टि रखते थे कर्मस्वरूप काव्य के भाव और कला दोनों पक्षों को समान महत्त्व देते थे। एक ओर जहाँ इन काव्य-कवियों ने अपनी कविता के भाव

^१ मुक्तक काव्यपरम्परा और बिहारी डा० रामसागर त्रिपाठी।

पक्ष या वर्ण्य को नवीनता और ताज़गी देने की चेष्टा की, उसे चर्चित-चर्चण मात्र होने से बचाया, अपनी और अपने युग की सीमाओं से सीमित या बँधे रहने पर भी ऐहिकतापरक श्रुतारी रचनाओं द्वारा रस संचार और आनन्द-सृष्टि का आयोजन किया वहाँ दूसरी ओर उन्होंने काव्य के कलापक्ष के वास्तविक समार की ओर भी ध्यान दिया। रीतिकालीन आचार्य कवियों की अपेक्षा रीतिबद्ध काव्यकवियों ने भाषा की लक्षणा और व्यञ्जना शक्ति पर अधिक ध्यान दिया और उसे अधिक विकसित किया। ताक्षणिक्ता और ध्वन्यात्मकता विहारी, रमनिधि आदि में रीतिबद्ध आचार्य कवियों की अपेक्षा अधिक है। इनमें भाषा का अधिक सामाजिक रूप मिलता है। विहारी, रमनिधि, राममहाय आदि काव्यकवियों ने अपने दोहों को भावपूर्ण और मुगटित तथा मौन्दर्य-सम्पन्न करने के लिये काव्य की समास-पद्धति का पर्याप्त उत्कर्ष दिलवाया है। अलंकारों के प्रयोग में भी इनकी दृष्टि अधिक विकसित और पूर्ण थी। वक्तोक्तियों के माध्यम से भी इन्होंने पूर्ण रस संचार और काव्य को आनन्द-प्रदान-क्षम बनाने में सहायता पहुँचाई। भाषा को मृदुल, कोमल, नाद-सौन्दर्य से परिपूर्ण बनाने की इन्होंने चेष्टा की तथा प्रचलित कवित्त-सर्वाय के अतिरिक्त दोहों पर इन्होंने विशेष ध्यान दिया।

रीतिबद्ध काव्य कवियों की प्रवृत्तियों और विरोधताओं के उपर्युक्त निर्वचन के अनन्तर रीतिबद्ध और रीतिसिद्ध काव्यकर्ताओं के बीच की भेदक रेखा खींच देना भी अनिवार्य जान पड़ता है क्योंकि दोनों की काव्यरचना पद्धति और ध्येय में एक निश्चित भिन्नता थी। रीतिबद्ध कवि लक्षणग्रन्थों की रचना करते थे और लक्षणों को घटित करने वाले उदाहरण के रूप में अपनी कविता लिखते थे। रीतिसिद्ध कवि लक्षण ग्रन्थ नहीं लिखते थे फिर भी रीति की पूर्ण-पूर्ण छाप लिये हुए थे। रीति का पीछा नहीं छूटा था किन्तु रीति को जकड़न से वे अदृश्य मुक्त थे। पटली श्रेणी के कवि हैं वेशय, देव, भूषण, मणिगम, दूल्हा, दाम, पद्माकर आदि, दूसरी श्रेणी के कवि हैं विहारी, सेनापति, रसनिधि, पञ्चस्र आदि। पहली श्रेणी के कवि रीतिबद्ध कवि, रीतिग्रन्थकार, लक्षणकार आदि कहलाते हैं और दूसरी श्रेणी के रीतिसिद्ध, लक्ष्यकार, काव्य रति आदि। रीतिग्रन्थकार कवि रीति के बन्धनों से बेतरह जकड़े हुए थे। उन्हें लक्षण-लक्ष्य का समन्वय करने हुए चलना था, वे लक्षणों से बाहर नहीं जा सकते थे पर सतमई और हजारा लिखने वाले रीतिसिद्ध कवि रीति का बन्धन ढीला करके चलते थे तथा शास्त्रोक्त सामग्री अवया नियम का उपयोग अपने ढंग से करते थे इसीलिये नायिकाश्री, अलंकारों आदि का नहीं इन्होंने क्रमिक रूप से वर्णन किया और न उनके समस्त भेदोपभेदों का माधोपाय वर्णन ही, परस्वरूप रीतिसिद्ध कवि रीतिबद्ध कवि की अपेक्षा स्वतन्त्र थे। इस स्वतन्त्रता का उपयोग इन्होंने अपनी कवित्व शक्ति के प्रदर्शन और नई-नई उद्भावनाओं के निर्दर्शन में किया फलतः वाच्यत्व का उत्कर्ष और रमणीयता इनमें रीतिग्रन्थकारों में अधिक ही मिलेगी। इनका मत यह था कि शास्त्र में बधित बातें मार्ग निर्देशन के लिए हैं, उनके महारे नई कल्पनाएँ और बातें पैदा की जा सकती हैं पर रीति-ग्रन्थकार कवि लक्षणों को ही सब कुछ समझने थे, वे उससे बाहर नहीं जा पाते थे। रीति-ग्रन्थकार कवियों ने आचार्य पद पाने और कवि शिखर का गौरव प्राप्त करने के उद्देश्य से लक्षणों का बोझ ढोना पसन्द किया किन्तु कवि-गौरव के अमिलायी लक्ष्यकार कवि रीति का प्रभार लेकर भी रीति के पचड़े में नहीं पड़ना चाहते थे। रीति ने एक-एक नियम का अनुसरण

काव्य-सौंदर्य के लिए इनकी दृष्टि में धानक या इसी में ये रीति में बंधे भी ये और उससे कुछ पृथक् भी। हाँ, रीति मुक्तों की भांति ये रीति में सर्वथा स्वतन्त्र भी न थे। रीति पर हावी न थी परन्तु ये रीति के विरुद्ध भी न थे। रीति छोड़ने के लिए सहारे की काम देती थी। रीति के सहारे ये काव्यकवि के गौरवपूर्ण पद तक पहुँच सके थे। गुरुत्ववासी रीतिकारों की प्रतिभा अपना वह उन्मेष न दिखा सकी जो कवित्वकामी कवियों की प्रतिभा द्वारा संभव हो सका। शास्त्रमूर्ति सम्पादन और कवियों का प्रशिक्षण इनका लक्ष्य न था, कवित्वशक्ति का उत्कर्ष दिखलाना इनका चरम काम्य था। रीतिसिद्ध कवियों को स्वतन्त्र काव्योद्भावना का अवकाश जपणकार कवियों को अपेक्षा अधिक था फलतः इनमें भावुकता मौलिकता, अभिनव करणता आदि लक्षणमुधावन करने वाले रीतिकर्त्ताओं में अधिक थी और व्यक्ति वैशिष्ट्य के आधार पर भी उन्हें पहचाना जा सकता है। बिहारी अपनी नई शुभक वृत्त वाली उक्तियों के बल पर ही रीतिवद्ध कवियों से पृथक् किये जा सकते हैं जब कि रीति की उँगनी पकड़ने वालों की बहुत सी रचनाएँ एक सी ही हो गई हैं। उन्हें व्यक्तिगत विशेषता के आधार पर बलग कर सकना सम्भव नहीं है। वैयक्तिकता का यह विकास रीति मुक्त कवियों में और भी अधिक मिलेगा। रीतिवद्ध कवियों में पिण्डपेयण और कवित्वचर्चण सबसे अधिक है। रीतिवद्ध कवियों में कलापक्ष प्रधान है और भावपक्ष गौण। रीतिसिद्ध कवियों में कलापक्ष और भावपक्ष का समभाव है और रीतिविरुद्ध या रीतिमुक्त कवियों में भावपक्ष प्रधान और कलापक्ष गौण है। कला और भावपक्ष का यह सारतन्त्र्य तीनों धाराओं की पृथक्ता का सबसे अच्छा आधार है।

रीतिमुक्त काव्य (रीति-स्वच्छन्द काव्य)

रीति या शृंगारकाल में रीतिमुक्त काव्यधारा वह थी जिसके अग्रदूत थे रमलान और आलम तथा पुरस्कृता थे अनजानन्द, बोधा, ठाकुर आदि प्रेमोन्मत्त कवि। ये भी शृंगार की रचना करते थे परन्तु राजेन्द्र की मुद्रि या युग के स्वर में स्वर मिलाने के उद्देश्य से नहीं। ये अपनी उम्र पर फिरकने वाले प्रेम के पपीहे से जो किसी रीति या शास्त्र के बन्धन को नहीं मानते थे, काव्य की रुढ़ रीतियों के कगारों की तोटती हुई जिनकी काव्य-परिचयनी प्रवाहित हुई थी। भाव और कला सभी क्षेत्रों में स्वतन्त्रता या स्वच्छन्दता जिनका नित्य गुण था और जो नायिका भेद, रस, अन्तर्कार आदि के ग्रन्थों से निरपेक्ष हो अनुभूति प्रेरित काव्य की रचना किया करते थे। ये कवि नहीं प्रेम के चातक थे जिनका प्रेम विरह और पीडा में अपनी सार्थकता मानता था, मिलन और भोग में नहीं। इनके यहाँ तीव्र अनुभूति का ही दूसरा नाम काव्य था। इनकी चर्चा पूरे विस्तार के साथ आगे के अध्यायों में की गई है।

[ख] शृंगारतर काव्य

रीति या शृंगार काल में शृंगार के अतिरिक्त भावों और विषयों को निरक्षत काव्यधाराएँ प्रबल होनी लगी जिनका सक्षिप्त विवेचन आगे किया जा रहा है।

वीरकाव्य धारा

वीरकाव्य की वीरगाथाकालीन धारा काव्यान्तर में धर्म एवं भक्ति के प्रवेगपूर्ण प्रवाह में बिलीन हो गई किन्तु आगे चलकर धार्मिक आवेश के शिथिल पड़ जाने पर एवं

मुगल साम्राज्य की सुदृढ़ स्थापना के अनन्तर पराधीनता की भावना से प्रेरित होने पर एवं हिन्दुत्व के पतन की प्रतिक्रिया स्वरूप हिन्दी काव्य-क्षेत्र में वीरता की लहर फिर से आ गई और हिन्दी के कवि अपने आध्ययदाताओं को लक्ष्य कर वीररसात्मक काव्यों की रचना में प्रवृत्त हुए। इसमें सन्देह नहीं कि सभी आध्ययदाताओं की वीरता के वर्णन लोकप्रिय नहीं हुए किन्तु लोकनायक आदर्श वीर पुरुषों को लेकर जो प्रशस्तियाँ अथवा वीरकाव्य लिखे गए वे सचमुच स्मरणीय रहे चाहें प्रबन्ध के रूप में लिखे गए हों चाहें स्फुट रूप में। ऐसे काव्यों में नायक ईश्वरीय गुणों से युक्त, हिन्दुओं का रक्षक, गो-ब्राह्मण-पालक, धर्म-दया-दान और युद्ध आदि में परम वीर दिखलाया गया है। इन काव्यों में शिवाजी तथा छत्रपाल ऐसे देशप्रसिद्ध नायकों तथा समाज के पूज्य हितकारी वीरों के ही वीरतापूर्ण कार्यों का विवरण मिलेगा। उत्तर मध्यकाल में मुगलधामन अपने चरम उत्कर्ष पर पहुँचकर ह्रासोन्मुख होने लगा था। उत्तरी भारत में मुसलमानों का राज्य था और लगभग सम्पूर्ण भारत में उनका दबदबा था फिर भी राजस्थान और बुन्देलखण्ड दो ऐसे भूभाग थे जहाँ स्वतन्त्रता की वृद्धि उस काल में भी अमन्द थी। औरंगजेब के समय में लोक नायक शिवाजी ने हिन्दू स्वातन्त्र्य की रक्षा की। कहने का तात्पर्य यह है कि उत्तर भारत में राजस्थान के अन्तर्गत मेवाड़, मारवाड़, चित्तौड़, बूंदी, जयपुर, भरतपुर, नीमराणा तथा बुन्देलखण्ड के अन्तर्गत महोबा, पन्ना, छत्रपुर आदि हिन्दू राज्यकेन्द्रों में वीर-साहित्य निर्मित होता रहा। मात्र आध्ययदाता की प्रशंसा न लिखे गये काव्य 'वीरस्तवन काव्य' न होकर मात्र 'स्तवन काव्य' ही रह गये। केवल स्तुति या प्रशस्ति रूप में लिखी गयी विविध आध्ययदाताओं की प्रशस्तियाँ सुप्त या अप्रसिद्ध ही रही। सच्चे वीरों को लेकर लिखे गए आख्यानों में ही सच्चा कवित्व अपनी प्रौढ़ता और सुन्दरता के साथ देखा जा सकता है। इस युग में लिखा गया वीर काव्य दो प्रकार का है—(१) वीरदेवस्तवन काव्य—हनुमान, दुर्गा ऐसी वीर देवी देवताओं की प्रशंसा, स्तुति तथा उनके कार्यों का वर्णन करते हुए वीर रसात्मक छंद या काव्य लिखे गए। ऐसी रचनाओं में वीरता के साथ साथ भक्ति का भाव भी मिला हुआ है। (२) वीरपुरुषस्तवन काव्य—जिसमें वीर नरेशों तथा उनके कार्यों का प्रशंसात्मक वर्णन किया गया है। वीर पुरुषों का चयन दो प्रकार का है। कुछ कवियों ने तो अपने आध्ययदाताओं का 'विरुद्ध' इसलिये गाया कि वे उनके दरबारी कवि थे जैसे सूदन और पद्माकर जिन्होंने 'सुजान सागर' और 'हिम्मत बहादुर विरदावली' लिखी पर कुछ कवि ऐसे दिखाई देते हैं जिन्होंने लोक मंगल में प्रवृत्त होने वाले वीरों की प्रशस्ति की जैसे भूपण, लाल, जाधराज और चन्द्रशेखर जिन्होंने शिवाजी, छत्रपाल और हम्मीर देव का यशोगान किया है और क्रमशः शिवराजभूषण, छत्रप्रकाश, हम्मीर रासो तथा हम्मीरदृष्ट ऐसे ग्रन्थ प्रस्तुत किये हैं।

वीरगाथाकाल की वीररसात्मक रचनाएँ जहाँ प्रेम का साहचर्य लिये हुए थी वहाँ रीतिकालीन वीर-काव्य प्रेम में अस्पृष्ट अपने शुद्ध रूप में ही लिखा गया। ये वीर काव्य प्रबन्ध और मुक्तक दोनों रूपों में लिखे गये। प्रबन्ध रूप में लिखित काव्य भी स्वरूप भेद से महाकाव्य एवं सण्डकाव्य दोनों रूपों में लिखे मिलते हैं। महाकाव्यों में नेशवदास कृत वीरसिंहदेवचरित, मानकवि कृत राज-विलास, गोरेलाल कृत छत्रप्रकाश, सूदन कृत सुजान-चरित तथा जोधराज कृत हम्मीरगो प्रसिद्ध हैं। इन काव्यों में अपभ्रंश-कालीन रचना-पद्धति का अनुसरण करते हुए काव्य के नायक के जीवन की अधिकाधिक घटनाओं का विव-

रण, नायक तथा उससे सम्बन्धित अन्य पात्रों की अतिशयोक्तिपूर्ण प्रशंसा, उनकी दानशीलता, शूरता आदि का अत्यधिक विस्तारपूर्ण वर्णन किया गया है जिससे कथानक तथा महाकाव्य के अन्य तत्वों को आभास भी पहुँचा है। विविध व्यक्तियों और वस्तुओं के वर्णन में जब वर्ण्य की लम्बी सुची ऐश की जाती है तब पाठक के चैयँ की परीक्षा हो चलती है। अतिशयोक्तियों के कारण अनेक वर्णन ऊँहा-प्रधान हो गए हैं। 'राजविलास' और 'हम्मीर रासो' में इस प्रकार के दोष विशेषतया दृष्टव्य हैं। अनेक ग्रन्थों में ऋतुवर्णन, प्रकृतिचित्रण, धार्मिक उपदेश, नदी वर्णन, अलौकिक घटनाओं तथा उच्च पदों करने वाले विस्तृत राजनैतिक तत्वादों की इतनी प्रशंसा है कि कथा का प्रवाह अवरोध हो गया है। कथानक को निर्दोष एवं उसकी ऐतिहासिकता को सुरक्षित रखने की दृष्टि से 'वीरसिंहदेव चरित' एवं 'छत्रप्रकाश' सर्वोत्तम-नीय हैं। महाकाव्यों में मिसने वाली अनेक बातें छण्डकाव्यों में भी देखी जा सकती हैं। उदाहरण के लिए कथाधानक विस्तृत वर्णन, अस्वाभाविक आकस्मिक एवं विरमपूर्ण घटनावृत्ती का विधान, कोरी प्रशंसा या नामावली-परिगणन आदि के कारण कथानक नीरस हो गए हैं। 'गोदा बादल की कथा', श्रीधर कृत 'जगनामा', पद्माकर कृत 'हिम्मतवाहादुर बिस्वावती' ऐसे ही दोषों से परिपूर्ण रचनाएँ हैं। 'जगनामा' में ही संयुक्तस्रोत एवं नादात्मक वर्णों का विधान ऐसी अधिकता से किया गया है कि वह खसने लगता है। सकल कथानक-रचना की दृष्टि से कुछ रासो शैली के छण्डकाव्य महत्त्वपूर्ण हैं—'रासो भगवत्संहिता' में युद्ध का और 'करहिया को रास' में बोरो की शर्वोक्तियों एवं युद्ध का सुन्दर चित्रण हुआ है।

रासो शैली के काव्य भी रीति युग में लिखे गए जिनका आविर्भाव हिन्दी साहित्य के आधिकारिक में हो चुका था। रासो कवियों की दो अलग परम्पराएँ अपने साहित्य में अपना स काल से ही मिलती हैं—(१) नृत्यगीत परक रासो (२) छन्द-वैविध्य-परक रासो। पहली परम्परा का मन्दन जैन धर्म से ही विनये रहा है। इसमें अधिकतर जैन महात्माओं, सपाधीनों, शीशोंदारकों के चरितों का वर्णन तथा जैनो का धर्मापदेश ही मिलता है। 'बीसलदेव रास' इसी परम्परा की चीज है। उसका वर्ण्य इस परम्परा के वर्ण्य से अपवाद रूप में ही भिन्न है। दूसरी परम्परा में विभिन्न विषयों का विविध छंदों में काव्यकौशल पूर्ण ढंग से वर्णन मिलता है। रीतिकाल में लिखे गए रासो ग्रन्थों को दूसरी परम्परा का ही कहा जाना। चरित-काव्यो अथवा प्रशंसा-काव्यों के ही समान हिन्दी साहित्य में रासो शैली की काव्य-धारा को पूर्वापक्ष समृद्ध रही है जिसका पूर्ण अध्ययन अभी भी नहीं हो सका है।

मुक्तक रूप में भी प्रचुर मात्रा में वीर-काव्य लिखा गया। इस प्रकार की रचना करने वालों में भूपण का नाम प्रथम लिया जायगा जिन्होंने शिवराज भूपण, शिवा बावनी, छत्रसालि दशक आदि मुक्तक संग्रह ही बनाये। इन काल में मुक्तक बार काव्यों में बुद्धला छत्रपाल, मोक्ष नायक शिवाजी सरीखे वीरों की प्रशस्तियाँ की गई हैं, उनके वीरतापूर्ण कार्यों, जीवन के विविध अस्मादुर्गम प्रयोगों का विशद वर्णन किया गया है। वीररस का सुन्दर परिष्कार उपस्थित करने वाले शौर्य, वीरत्व, साहस, प्रताप, युद्ध, आतंक, कृपाण आदि के जोड़द्वी वर्णनों से यह काव्यभाग परिपूर्ण है। केशव की प्रसिद्ध 'रतन बावनी' भी इसी परम्परा की चीज है। इन वीर-कवियों के सामने चारणकाव्य की परम्परा तो थी ही, रीति की परम्परा से भी ये प्रभावित हुए। भूपण ऐसे हिन्दुत्व प्रेमी एवं सीरोपासक कवि को भी 'शिवराज भूपण' ऐसा वलकार-ग्रन्थ लिखना पड़ा। अनेक वीर काव्यों की रचना घल विषय के सोम

से भी हुई किन्तु ऐसी रचनाओं को विशेष म्पायित्व न प्राप्त हो सका। केवल रुद्रि के अनुसार आश्रयदाता से घनप्राप्ति का उद्देश्य लेकर लिखी जाने वाली रचनाएँ सुप्त हो गईं। पौराणिक बीरो पर लिखे गए काव्य भी मयेष्ट लोकाग्रिय हुए। आश्रयदाताओं की प्रशंसा में फुटकर रूप से लिखी जाने वाली रचनाओं में बीरता के अधिकतर दो ही रूप वर्णित हुए, युद्धवीरता और दान-वीरता। ये रचनाएँ तीन रूपों में प्राप्य हैं— (१) रम ग्रन्थों में बीर रम के उदाहरण स्वरूप (रसिकप्रिया) (२) अलंकार ग्रन्थों में अलंकारों के उदाहरण स्वरूप (शिवराजभूषण, कविप्रिया) (३) स्वतन्त्र रचनाओं के रूप में (शिवावाधनी, रतन बावनी, छत्रसालदशक)।

बीर रसात्मक काव्य का जो उत्थान बीर गाथाकाल में हुआ उसकी धारा धार्मिक अथवा भक्तिमूलक काव्यधारा के प्रवेगपूर्ण प्रवाह के सामने क्षीण पड़ गई परन्तु भक्ति प्रवाह के क्षीणबल होते ही पुनः वेगवान् हुआ उठी। इसी कारण रीतियुग में बीर रसात्मक काव्य का द्वितीय उत्थान प्रारम्भ होता है जिसमें लगभग ६० कवियों ने १०० ग्रंथों की रचना की। इतने अधिक परिमाण में बीर काव्यों के लिखे जाने का कारण सूजनवासीन राजनीतिक, धार्मिक एवं सामाजिक परिस्थितियों में देखा जा सकता है। देश का छोटे-छोटे राज्यों में विभक्त होना, आपसी एकता का अभाव, उत्तेजित स्वानिमान, पारस्परिक विग्रह, व्यक्तिगत प्रतिष्ठा के समझ समूचे राज्य को तुच्छ समझने की मनोवृत्ति आदि कारणों हैं। ये राजे शासक नहीं रह पाते थे। उन्हें लड़ने के लिए एक न एक उलूख चाहिये ही था। राजपूतों और ठाकुरों में चली आती हुई वीरत्व की परंपरा युद्ध मांगती थी। शक्ति के साथ उड़ते दर्प का जब समझ होना था तो खग खनसना उठती थी।

नीति काव्यधारा

हिन्दी साहित्य के इतिहासकारों ने इस बात की एक मत से स्वीकार किया है कि रीतिकाल में नीति स्रवधो काव्य की एक स्पष्ट धारा प्रवहमान थी तथा इस प्रकार का काव्य प्रचुर परिमाण में लिखा गया। शृंगारकाल में नीतिकाव्य की विशेष समृद्धि हुई। इस धारा के प्रमुख उन्नायक वृन्द, गिरिधर, दीनदयाल गिरि, बाघ, भट्टरी, बैताल, सम्मन आदि नीतिकार कवि हैं। रीतिकाल में ही लगभग ६० नीतिकाव्य के रचयिता कवि हो गये हैं जिनके छोटे-बड़े मिलाकर लगभग १२५ ग्रंथ मिलते हैं। यह नीतिकाव्य अधिकतर फुटकल रूप में पाया जाता है। रहीम, वृन्द, गिरिधर, दीनदयाल आदि के नीतिकाव्य मुक्तक रूप में हो प्राप्य हैं। इसी प्रकार गंग, वीरवल, टोडरमल आदि के नीति-विषयक छंद भी मिलते हैं। कुछ मुक्तकों के संग्रह मिलते हैं जिनमें केवल नीति विषयक कविताएँ संग्रहीत हैं जैसे वृन्द सतसई, रहीम दोहावली, छत्रसाल की नीति-मजरी, भीर का अन्योक्ति दातक, अन्योक्ति कल्पद्रुम आदि। नीति के बहुत से छंद अन्य विषयक कविताओं के साथ संग्रहीत मिलते हैं जैसे तुलसी, विशारो, मतिराम आदि की सतसदियों या रतनहजारा ऐसे ग्रंथों में प्राप्य रचनाएँ। कुछ नीतिकाव्य प्रबंध-काव्यों के अंगरूप में भी प्राप्त हैं जैसे रामचन्द्रिका आदि में प्राप्त नीति विषयक रचनाएँ।

इस युग की नीति-कविता में धर्म और आचार, व्यवहार और समाज, राजनीति, नारी, स्वास्थ्य, खेती, व्यापार, शत्रुता आदि विषयों पर कवि ने अपने विचार व्यक्त किये

हैं। आचार्यों ने इस नीतिकार्य को दो प्रकार का ठहराया है। १ पद्यमात्र जिसमें नीति की बातें मोक्ष-साधने शब्दों में छन्दबद्ध कर दी जाती हैं। इनमें सिर्फ पद्यात्मकता होती है जैसे गिरिधर की अधिकांश कुंडलिया, सतों की अधिकांश नीति साधियाँ, घाफ, बँताल तथा भड्डरी आदि का नीति-साहित्य। २ सूक्ति साहित्य जिसमें नीति बचनों के साथ-साथ उक्ति सौन्दर्य का वैशिष्ट्य होता है। उक्तिगत चमत्कार के कारण सूक्ति अधिक प्रभावशालिनी हो जाती है। इसमें काव्य के विधायक तत्व भी दृष्टा करते हैं। रहीम, बृन्द के कुछ नीति विषयक दोहे तथा दीनदयाल गिरि की कितनी ही व्यंग्योक्तियाँ इसी श्रेणी की हैं। रीतिकालीन नीति-काव्य दोहा, सोरठा, बरवै, छप्पय, सबैया, कवित्त और कुंडलियाँ इन्हों में लिखा गया है। नीति-विषयक छंदों को रचना जैसे ही छंद विषयों पर रचना करने वाले कवि भी कर गए हैं किन्तु नीतिकार कवि हम उन्हीं को कहेंगे जो प्रमुख रूप से नीति-काव्य लिखने वाले हैं। जैसे रहीम, बृन्द, घाफ, भड्डरी, बँताल, गिरिधर और दीनदयाल।

संत काव्यधारा

हिन्दी साहित्य के मध्ययुग के आरम्भ में कबीरदास द्वारा प्रचारित सतमत इस प्रकार बढ़ा, फला और फूला कि शताब्दियों तक उसकी परम्परा चलती रही। यह दूसरी बात है कि यह सतमत ताना मतो और सम्प्रदायों का रूप लेकर उत्तर भारत में प्रचलित हुआ किन्तु इतना निश्चित है कि सतों के सामान्य आदर्श लगभग एक से ही रहे। धर्म दर्शन और समाज के क्षेत्र में सतों ने जिस सहज और उदार दृष्टि तथा बेतना का परिचय दिया वह निश्चय ही चरम्य और महान है। सत साहित्य का कलापक्ष भले ही साधारण अथवा नगण्य हो किन्तु उसका भाव-पक्ष अवल और पुनीत है। सतकाव्य निम्नवर्गीय एक से खिला हुआ कमल है। सतकाव्य की इस धारा से समस्त मध्ययुग आप्लावित रहा है। यद्यपि कालान्तर में सतमत कुछ क्षीण पड़ गया तथा जिन बातों का इस मत में निषेध या वाद में किसी सीमा तक वे ही बातें ग्राह्य एवं मान्य हो गईं फिर भी शताब्दियों तक उत्तर भारत के एक बृहद् जन-समाज पर प्रबल रूप से इस धारा का प्रभाव पड़ता ही रहा। रीति-शृंगार काल तक आते जाते सत कबीर द्वारा प्रचारित सतधारा का प्रभाव शायिल पड़ चला, उसमें पहले तक आते जाते सत कबीर द्वारा प्रचारित सतधारा का प्रभाव शायिल पड़ चला, उसमें पहले सा वैग, शक्ति और प्रवाह न रह गया। भूलवर्नी सत धारा अनेक पथों और सम्प्रदायों में विभक्त हो गई तथा अनेक पथों एवं सम्प्रदायों में मूर्तिपूजा, अवतारवाद तथा रामकृत्यादि की भक्ति प्रतिष्ठित हो गई। हिन्दो के आदि सतों ने जिन बातों का कठोरता से प्रतिपाद किया था वे ही बातें सम-सामयिक साहित्य, जीवन और समाज के प्रभाव में परबर्ती सत-साहित्य का अंग बनकर आईं। कृष्ण-भक्ति या सगुणभक्ति के सम-सामयिक प्रबल प्रभाव के कारण अनेक सतों में सगुण भावना और पूजोपचार तथा समकालीन सुखी बच्चों की प्रभाव दिशाई देने लगता है। इस शायिलता का कारण सतसाहित्य में व्यक्तित्व का ह्रास कहा जा सकता है। छोटे-छोटे साधारण सतों ने भी अपना पथ चलाया। व्यक्ति में भस्त्रव प्राप्ति की स्पृहा जगी। कबीर ने जिस प्रकार अपना एक नया मार्ग बनाकर अपनी शिष्यपरंपरा के सृष्टा जगी। कबीर ने जिस प्रकार अपने शिष्यों ने भी अपने-अपने व्यक्तित्व की द्वारा कबीरपथ की जड़ जमा दी थी, उसी प्रकार उनके शिष्यों ने भी अपने-अपने व्यक्तित्व की प्रधानता देकर अपने-अपने नामों से अपनी-अपनी शिष्य परंपराओं को प्रचलित करते हुए प्रधानता देकर अपने-अपने नामों से अपनी-अपनी शिष्य परंपराओं को प्रचलित करते हुए अपने-अपने स्वतन्त्र पथ चला दिये और इस प्रकार बहुत से पथ विभक्त श्रेणियों के लोगों में प्रचलित हो गये। सतधारा के सभी सत अच्छे शानी, अनुभव और विवेकवान न थे। अनेक

तो बहुत साधारण श्रेणी के थे किन्तु महत्वाकांक्षावश महत्त्वा वन गये । मत-साहित्य का एक बहुत बड़ा अंश थोड़ा, निष्प्रभ और पिष्टपेषण मात्र है, एक बड़ी सीमा तक चर्चित-चर्चण मात्र मिलता है । इसी कारण इनका प्रभाव कुलीन अथवा मध्यान्त वर्ग पर, सपन्न एव विद्वत्समाज पर बिल्कुल नहीं पड़ा । हाँ निम्नश्रेणी के लोग इनसे बराबर प्रभावित होते रहे तथा किसी सीमा तक वे विदेशी घमविलवन से पराङ्मुख रह सके । उन्हें इनकी वानियों में थोड़ी बहुत दिलासा और मान्द्वन मिलती रही । यद्यपि प्रधान सत्तों के अनुकरण पर राज, रमैनी, साखियाँ, उल्टवासियाँ आदि लिखी जाती रही । जनसाधारण के धर्म का साहित्य होने के कारण सत् साहित्य की भाषा सरल और मुक्त रही, जन-भाषा ही में यह साहित्य प्रणीत हुआ । सत्तों की पर्यटनक्षोभता ने सत्साहित्य की भाषा पर अवधी, भोजपुरी, पंजाबी, राजस्थानी आदि का काफी रंग चढ़ाया । साहित्य के उत्कर्ष की दृष्टि से सत् साहित्य में हमें निराशा ही होय तबगी किन्तु जन भाषा की प्रभविष्णुता की दृष्टि से सत् साहित्य का महत्त्व सदा स्वीकार किया जायगा । जैसे भद्रापन, पृहड़पन, भद्रापन या शास्त्रीय भाषा में 'ग्राम्यत्व' इस साहित्य का निरूपण है । इतना अवश्य है कि परवर्ती सत्साहित्य की भाषा कुछ परिष्कृत है, वह कबीर की सी 'सधुक्कड़ी' नहीं है । मुन्दरदास ऐसे अनेक सत्तों में उसे परिभाजित और व्यवस्थित किया तथा कुछ साहित्यिकता भी प्रदान की । अधिकांश कवियों की भाषा सधुक्कड़ी न होकर ब्रज हो गई ।

कबीर, नानक, दादू जैसा व्यक्तित्व रखने वाले सर्वमान्य मतवाद में न हुए । नाना पथों का उदय हुआ । कुछ पथों का उदय तो भक्तिवाद में ही हो चुका था, अनेक नये सम्प्रदायों का आविर्भाव उत्तर-मध्यकाल में हुआ । निरंजनी सम्प्रदाय, बाकरी पथ, मनुक पथ आदि भृगुारकाल के आविर्भावकाल के आसपास स्थापित हुए । जो पथ या सम्प्रदाय विदोष रूप से रीतिकाल में ही चलाये गये वे हैं—वाबालासी, प्राणनाथी, मतनामी, धरनीश्वरी, दरियादासी, शिवनारायणी, चरणदासी, राधास्वामी और साहेब पथ । अनेक पथों एवं सम्प्रदायों की शाखाएँ प्रशाखाएँ भी स्थापित हुईं । सामान्यतः इन सभी सत्तों का कथ्य एक सा ही है जैसा कि आरम्भ में ही हम कह आये हैं—गुरु महिमा, सत्यनाम, भायाधन, वैराग्य, परमात्मासक्ति, मन शुद्धि, साधना, उपदेश आदि से सम्बन्धित बातें मूनाधिक रूप में सभी सत्तों द्वारा कही गई हैं । जहाँ अनुभूति-मेरित कथन है वही उनमें वैशिष्ट्य उपलब्ध होता है । अथवा अधिकतर चर्चित-चर्चण ही हुआ है । रीतियुगीन सत्तों पर योग साधना, कबीर की साखियों, नाथ पथ, सूफी मत और सगुण भक्ति धारा का विशेष प्रभाव लक्षित होता है । सत्तों की आरम्भिक मान्यताएँ कालान्तर में परिवर्तित हो चली । उदाहरण रूप में मूर्तिपूजन की ही लिया जा सकता है । जहाँ कबीर आदि इसके घोर विरोधी थे वही हम देखते हैं कि समाधि, पोषी या ग्रन्थ, चित्र और मूर्ति की पूजा धुरू हो गई । पोषी पूजा तो सिक्खों का प्रभाव है तथा चित्र और मूर्तिपूजा वैष्णव भक्ति के प्रभावस्वरूप है । सत्तों में सम्प्रदाय में हनुमान की मूर्तिपूजा तक का विधान है । इसे आप मतमत की चिथिलता अथवा हासोन्मुखता कहें चाहे लोक प्रचलित इतर धर्मों के साथ समन्वय या समजस्य की प्रवृत्ति । रीतियुग की सत्तों के प्रमुख सत्तें हैं—रज्जवदास, मनुकदास, मुन्दरदास, प्राणनाथ, दरियासाहेब, अक्षरखनन्य, यारी साहेब, जगज्जीवनदास, धरनीदास, शिवनारायण, गुलाब, चरणदास, बुल्सा साहेब, भीक्षा साहेब गरीबदास, रामचरण, दूलनदास, सहजोबाई, दयाबाई, तुलसी साहेब हाथरसवाले, बालकृष्ण

नायक, पल्लु साहेब, शिवदयान आदि।" अनुसृतियों के आधार पर ऐतिहासिक के निगुण-शास्त्र के ज्ञानमार्गी सतो को डा० रामकुमार वर्मा ने चार कोटियों में विभक्त किया है—
(१) तत्त्वदर्शी (२) भावनासम्पन्न (३) स्वच्छन्द, और (४) सूफी। पद्य अथवा सम्प्रदाय-नुसरण की दृष्टि से इस काल के सतो की इस प्रकार वर्गीकृत किया गया है—(१) निरजनी सम्प्रदाय (२) दादूपथ (३) वावरीपथ (४) मल्लकपथ (५) सतनामी सम्प्रदाय (६) साहेब पथ (७) राधास्वामी सतसग।

सूफी काव्यधारा

भक्तिकाल की अन्यान्य काव्यधाराओं की भाँति सूफियों की प्रेमास्थान-रचना-परंपरा भी ऐतिहासिक तथा आधुनिक काल के प्रथम चरण तक चसती रही है। सतो, रामभक्तों और कृष्णभक्तों की काव्यधाराओं में जिस प्रकार की शिविलता अथवा प्रवृत्तिगत ह्याम या परिवर्तन दिखाई देता है वैसे सूफी प्रेमास्थान धारा में नहीं। सूफियों की मौलिक विशेषताएँ लगभग ज्यों की त्यों परवर्ती काव्य परम्परा में देखी जा सकती हैं।

सूफियों में जिस इश्क या प्रेम के प्रचार को अपना लक्ष्य निर्धारित किया, ये प्रेमास्थान सभी की सिद्धि के साधन थे। सूफी प्रेमास्थान एक प्रकार के 'कथा रूपक' हैं, वर्णित कथा किसी इतर गुह रहस्य का सवेत देनी हैं और वह सवेत है 'इश्क मलाकी' द्वारा 'इश्क हुकीकी' की प्राप्ति। सूफी हिन्दी प्रेमास्थान अधिकतर हिन्दी राजा-रानियों के प्रेमवृत्तान्त को लेकर बने हैं क्योंकि उनका लक्ष्य भारतीय जन-समाज की प्रभावित कर अपने मत को उन तक पहुँचाना रहा है, उदाहरणार्थ 'अथ दमयन्ती' का प्रेमास्थान, किन्तु इस्लामी परंपरा की 'मृत्युतुलुल्ला' जैसी प्रेम कहानियाँ भी उन्होंने उठाई। प्रेम का उद्वेक चित्रदर्शन, गुण श्रवण, स्वप्न-दर्शन साक्षात् दर्शन आदि में से किसी एक माध्यम से दिखाया गया है। कुछ प्रेम-कथाओं में आखिरी ऐतिहासिकता भी मिलेगी जैसे रससेन और परावती, देवलदेवी और खिजल, छीता, नूरजहाँ आदि किन्तु ऐसी रचनाओं में भी कल्पना का घुट बहुत अधिक है। अधिकांश सूफी प्रेमास्थान उत्पाद्य या काल्पनिक ही हैं—जैसे मधुमालती, चित्रावली, इन्द्रावती, अनुराग बाँधुरी, नूरजहाँ, हंस जवाहर, भाषा प्रेमरस, पुष्पावती, कूँवरवत, कानवीप आदि। ममस्त प्रेमास्थानों का बाचा पात्र और परिस्थिति-भेद से लगभग एक सा ही रहता है—प्रिय और प्रेमी में स्वप्न अथवा चित्रदर्शन या गुण श्रवणका प्रणय-भाव का उद्वेक होता है। अप्राप्ति और अमिलन प्रणय की प्रगाढ़ बनाता है। प्रियप्राप्ति का मार्ग अत्यन्त दुर्गम और कटकाकीर्ण है। प्रेमी की सहाय्यार्थ किसी पक्षी या परो या अन्य शक्ति का विधान किया गया है तथा प्रिय-मिलन में ही कथा की समाप्ति होती है। कथा में कवि कथारूपक का उद्घाटन करता है और कहानी के माध्यम से उस आध्यात्मिक सवेत को व्यक्त करता है जो कवि का मूल प्रतिपाद्य है। ऐसी प्रेम कहानियों द्वारा सूफी कवियों ने बड़े कौशल के साथ जनता की वृत्तियों को परमसत्ता की ओर मोड़ने का प्रयास किया है। इस दिशा में सूफी सतों की देन अविस्मरणीय है। जनमानस की वृत्तियों के परिक्षोभ में ये प्रेमास्थान असाधारण रूप से सहायक हुए हैं। नायिका या प्रेमात्ममत्ता के रूप को अत्यन्त

^१ हिन्दी साहित्य, द्वितीय खण्ड, पृ० २१८।

^२ हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास - डा० अमोदसुख (द्वितीय खण्ड), पृ० ७८५।

सौन्दर्यालो बताने की चेष्टा की गई है। रचना-रीति की दृष्टि में सूफियों के काव्य मत्तनवी पद्धति पर लिखे गये हैं फलतः ग्रन्थारम्भ में ईश्वर बन्दना, सृष्टि रचनप्रश्रिया तथा ईश्वर-महिमा गायन, मुहम्मद साहब तथा तात्कालिक शासक 'शाहेबक्त' को प्रशमा तथा आत्म-परिचय आदि दिया जाता है। प्रेम, विरह आदि के विस्तृत विवरण के साथ-साथ हाट, समुद्र, जलक्रीडा आदि प्रसंगों का वर्णन किया जाता है। नद्याश्रय, बारहमासा, प्रकृति आदि का भी चित्रण होता है। सूफी काव्य दोहा-चौपाई छंदों तथा अवधी भाषा में ही लिखे गए हैं। अन्य छंदों का प्रयोग अपवाद रूप में ही मिलेगा। कवियों ने अपनी बहृन्ता का परिचय भी किसी न किसी रूप में दिया है तथा ऐसा करते हुए उन्होंने सगीन-शास्त्र, नायिका-भेद, काम-शास्त्र, मानस-शास्त्र, राज्य-धर्म, सामाजिक एवं पारिवारिक जीवन आदि विषयों पर अपने सुविचारित मंतव्य प्रस्तुत किये हैं। इन काव्यों के माध्यम से हमें भारतीय वातावरण, रीति नीतियों, पर्व-रयोहार उत्सवों और सत्कारों का स्पष्ट परिचय प्राप्त होता है जिससे काव्य मार्मिक और सजीव हो उठे हैं।

प्रेम ही वह मूल-तत्त्व है जिसका सूफी काव्यों में इतनी विशदता के साथ व्याख्यान हुआ है। यह प्रेम कोई ऐसा-वैसा प्रेम नहीं है जिसमें मान वासना या कामुकता हो। इस प्रेम का राग आकर्षक हुआ करता है ऐसा जो मानव हृदय को परिष्कृत करता है, उदार और विद्याल बनाता है। सूफियों का मत है कि प्रियतम परमात्मा से विपुक्त होकर हमारे जीवन का चरम उद्देश्य उसके साथ पुनर्मिलन ही है। उस ईश्वर से मिलन या प्रेम की वासना सामाजिक प्रेम से बहुत भिन्न नहीं बल्कि यह सासारिक प्रेम तो उसी ईश्वरीय प्रेम की सीढ़ी है। सूफियों का प्रियतम अखिल सौन्दर्य की निधि है। विश्व में जहाँ भी रूप और सौन्दर्य की छटा है उसी प्रियतम की आभा है इसीलिये हमारा मन उधर आप से आप आकृष्ट होता है। उस परमात्मा को पाने के लिये जोरी बौद्धिबता काम न देगी, हृदय का सम्पूर्ण राग जब हम उसे अर्पित करेंगे, स्वार्थ, वासना, अहंकारादि विचारों से हृदय हमारा जब मुक्त रहेगा तब वह दिव्य ज्योति हमें मिले बिना न रहेगी। जब हमारा प्रेम एकनिष्ठ और दृढ़ होगा, प्रिय के लिये सर्वस्व होम कर देने की जब हम प्रस्तुत होंगे, बाधाएँ हमारे साहस और स्वरूप की क्षीण न कर सकेंगी, परम रूप निधान परमात्मरूप प्रिय हमें प्राप्त होकर ही रहेगा किन्तु इसके लिये प्रेम की अनन्यता आवश्यक है। प्रेमी को जायमी के रतनसेन की भाँति यह कहने में समर्थ होना चाहिये—'बहुत रंग भद्री तोर राता। मोहि दूसर सों भाव न बाता ॥' सूफियों के अनुसार साधक बार-बार अग्नि में तपाए जाने वाले स्वर्ण की भाँति होता है। संकट पर संकट पड़ते जाते हैं परन्तु साधक उन्हें अविवल भाव से भेलता चलता है। प्रत्येक अग्निपरीक्षा उसमें निश्चार से आती है। इसीलिए सूफी प्रेमाख्यानी में विरह का विस्तार देखा जा सकता है। सूफी प्रेम का मार्ग सरल नहीं। उसमें विषय करने वाले कितने अंतराय वा उपस्थित होते हैं, उन सबसे सच्चा प्रेमी बचता हुआ अपने सक्षय की ओर चला चलता है। अंत में 'बस्' या संयोग की अन्तिम स्थिति उसे प्राप्त होती है। हिन्दी में जो सूफी साहित्य उपलब्ध है वह प्रधानतः प्रबन्ध अथवा प्रेमाख्यान काव्य के रूप में उपलब्ध है किन्तु इसके अतिरिक्त कुछ सूफी रचनाएँ मुक्तक रूप में भी लिखी गई हैं। ऐतिहासिक में उपलब्ध सूफी रचनाएँ निम्नलिखित हैं—सूरदास कृत 'नलदमन', हुसैनअली कृत 'पुद्गावती', दुसहरनदासकृत 'पुद्गावती', कासिमशाह कृत 'हस्रवाहर',

नूतमुहम्मद कृत 'इन्द्रावती' और 'अनुराग वांगुरी', शेख निसार कृत 'यूगुफ जुलेखा', साह नजफ अली ख़ान की कृत 'प्रेम चिनगारी' आदि ।

कृष्ण-भक्ति धारा

भक्तिकाल की कृष्णभक्ति-काव्य-धारा रीतियुग में भी चलती रही । रीतियुग में लिखित काव्य का एक बहुत बड़ा अंश कृष्ण सम्बन्धी ही है । रीतिबद्ध कवियों का काव्य तो कृष्ण को नायक ही मानकर चला है, रीतिमुक्तों के काव्य में भी कृष्ण को पर्याप्त महत्त्व प्राप्त हुआ है किन्तु उभय काव्यधाराओं में कृष्ण भक्ति का स्वरूप उतने प्रबल रूप में उभर नहीं सका है । रीतिबद्ध काव्य में कृष्ण की भगवद्भक्ता की ओर जहाँ तहाँ संकेत हुआ है वह अपवाद रूप में ही समझना चाहिये अथवा भूलतः कृष्ण इन कवियों की दृष्टि में रसिक शिरोमणि, राधारमण, गोपीरमण, भोग-विस्वास वृत्ति के प्रधान दैवत, कामुक, नायक, छेला और लगर आदि ही रहे हैं । रीतिमुक्त काव्य में घनभानन्द ने कृष्ण के प्रति 'रीस' या आसक्ति ही अधिक प्रदर्शित की है, भक्ति कम । हाँ अपने जीवन के अन्तिम काल में वे कृष्ण-भक्ति सम्बन्धी निम्नार्क सम्प्रदाय के कृष्ण अवश्य हो गए थे । रसज्ञान में जलूर भक्ति का भाव प्रगाढ़ रूप में प्राप्य है । प्रस्तुत प्रसंग में हमारा अभिप्राय उस काव्य से है जो कृष्ण भक्ति से सम्बन्ध रखता है । भक्तिकाल के कृष्ण और राधा रीतिकाल में मात्र भक्ति के आसवन न रह गए । परवर्तित राजनैतिक, धार्मिक एवं सामाजिक परिस्थितियों में भक्ति के आवेग के शिथिल पड़ते ही वे शृंगार के प्रधान आसवन हुए तथा उनके आद में कविजन अपनी शृंगारी वृत्ति निक्षिप्त करते रहे । 'रीति' अथवा 'शृंगारबाल' जिनके नाम से चर्चिण्य है उन कवियों ने तो प्रधानतः काव्य की रचना की थी, अपने मृत करण की तथा राजा और सामंत वर्ग, तथा अधीनस्थ कर्मचारियों की शृंगारी वासना की तुष्टि के लिये । राधा और कृष्ण का नाम स्मरण तो उपलब्ध मान था । भिलारीदास में इस तथ्य की स्पष्ट स्वीकृति है—'आगे के मुकवि जो मैं रीति हैं तो बहिताई, न तु राधिका कच्चाई मुनिरन को बहानो है ।' (वाक्य निर्णय) फिर भी इस काल में कृष्ण भक्ति की धारा चलती ही रही, भले ही उसका रूप साम्प्रदायिक होकर रुढ़िगत हो रह गया हो । यह भी सच है इस काल में कृष्ण भक्तों में भक्तिकालीन कृष्ण भक्तों सा आवेश और उन्मेष नहीं मिलता फिर भी कृष्ण भक्ति की शिक्षा बराबर जलती रही, वह उतनी मद भी नहीं होने पाई तथा इस काल में नागरीदास आदि अनेक उच्चकोटि के कृष्णभक्त और काव्यरचयिता हो गए हैं ।

यह अवश्य है कि इस काल में आकर कृष्णभक्ति के विविध सम्प्रदाय बन गये । उदाहरण के लिये विष्णुस्वामी, टट्टी, राधावल्लभीय, चल्तम आदि सम्प्रदायों को लिया जा सकता है । कृष्णभक्ति के सम्प्रदायगत हो जाने से रीतिकाल के कृष्णभक्त कवियों में दृष्टि-कोण की सकीर्णता और सकुचितता तथा रुढ़िबद्धता आ गई । नियमानुसरण तथा सम्प्रदाय विशेष के विधि-विधानों से इन कवियों में एक प्रकार की जकड़न आ गई फलतः काव्य दृष्टि से भी इन कवियों में वह मौलिकता, प्रतिभा, स्वच्छन्द आवेग-शीलता या अनुभूति और अभिव्यक्ति की मार्मिकता दुर्लभ हो गई जो भक्तियुगीन कृष्णभक्तों का सर्वस्व थी । इस सबके स्थान पर कवियों में साम्प्रदायिक भक्ति; वाक्यशास्त्र ज्ञान, शृंगारिकता आदि तथ्य विशेष-रूप से सम्मिश्रित मिलते हैं ।

इस काल में कृष्ण-भक्ति के अनेक ग्रन्थ संस्कृत ग्रन्थों के अनुवाद रूप में लिखे गए हैं अथवा उनमें पूर्ववर्ती कृष्णभक्तों की छाया है। भगवद्गीता, श्रीमद्भागवत, प्रचुराण, महा-भारत और हरिवंश पुराण इस काल के कृष्णभक्तों के प्रमुख उपजीव्य थे। उपर्युक्त कथन का यह आशय नहीं है कि रीतिकाल के कृष्णभक्त कवियों का काव्य स्वतन्त्र उद्भावना या अनुभूति या अभिव्यजन क्षमता से एकदम शुन्य है तथा इन कवियों में भक्ति या कवित्व के नाम पर जो कुछ है उच्छिष्ट ही उच्छिष्ट है। उनमें भक्ति और काव्यत्व के उपकरण मिलेंगे तथा काव्य की दृष्टि से उत्कृष्टता भी किन्तु रीतिकाल की यह कृष्णभक्ति धारा अभी भी अनन्वेषित और अनपीत पड़ी हुई है।

रीतियुगीन कृष्णभक्ति धारा की सर्वोपरि विशेषता वह शृंगारिकता और रसिकता है जो समूचे रीतियुगीन काव्य की प्रपान प्रवृत्ति है। इसका मूल कारण युग का प्रभाव अथवा उसकी माँग के अतिरिक्त और कुछ नहीं। शृंगार भावना के विशेष समावेश में शुद्धभक्ति का निर्मल रूप इनकी कविता में झलमलाता नहीं मिलता। डा० भगीरथ मिश्र ने ठीक ही कहा है कि 'इस युग के भक्तिकाव्य में भी शृंगारी भावना प्रधानतया मिलती है। शृंगारी काव्य में भक्ति भावना का स्वरूप चलताऊ है, यह शृंगार का ही उद्दीपक है, भक्ति का नहीं। इस युग के कृष्ण काव्य में शृंगार भावना का अधिक समावेश हो गया और शुद्ध भक्ति-भावना अपने प्रखर रूप में कम हो गई। कृष्णभक्ति के विभिन्न सम्प्रदाय बन गए। इन सम्प्रदायों के अन्तर्गत भी कृष्ण की लीला, विलास और शृंगार सज्जा के क्रिया-कलाप अधिक प्रचलित हुए। सली और दाम्पत्य भाव के उपासक कुछ सम्प्रदायों ने तो पुरुष अपने को राधा या सखियाँ समझते हुए नारी के समान ही प्राचरण करने लगे यहाँ तक कि इस प्रकार के उपासकों ने अपने नाम भी इसी प्रकार के रखे जैसे झलबेली अलि, ललित बिहारी। ये स्त्रियों के नहीं पुरुषों के नाम हैं। रामोपासक सम्प्रदाय पर भी इसका प्रभाव पड़ा और मधुर-भाव की उपासना प्रारम्भ हुई। इस प्रकार इस युग की विलासिता और शृंगार ने समस्त क्षेत्रों को प्रभावित किया।'^१

कृष्णभक्तों में ऐसे भी अनेक कवि मिल जायेंगे जिन्होंने राम अथवा अन्य देवी देव-ताओं का अद्यापूर्वक स्तवन किया है। इन कवियों का काव्य प्रबन्ध और मुक्तक दोनों रूपों में प्राप्त है और किसी सीमा तक वर्णनात्मक विशेषताओं से युक्त भी—कही उसमें कृष्ण की लीलाओं का वर्णन है वही प्रेम का तथा वही नृन्दावन और व्रज-प्रदेश की प्राकृतिक छटा का। कृष्ण भक्ति धारा में कथात्मक प्रबन्ध अथवा प्रबन्धकाव्य की दृष्टि से गोकुलनाथ, गोपीनाथ और मणिदेव का विविध छन्दोमय शैली में लिखा गया महाभारत तथा व्रजवासी-दास का दोहा-चौपाई शैली में लिखित 'व्रजविलास' विशेष उल्लेख्य है। एक अन्य प्रकार की प्रबन्ध रचना भी इस काल में देखने की मिलती है जिसे 'वर्णनात्मक प्रबन्ध', तथा 'वर्णनात्मक लीला काव्य' कहा गया है। उदाहरण के लिए दानलीला, मानलीला, जलविहार, वनविहार, मृगया, भूला, हीली वर्णन, जन्मोत्सव वर्णन, मंगल वर्णन, रामकलेवा आदि वर्णनात्मक प्रसंग। सामान्यतया ऐसे प्रसंग बड़े-बड़े प्रबन्ध काव्यों में आते हैं। जिस प्रकार से रसनिरूपक ग्रन्थों से नखशिख पद्मस्तु, नायिका भेद आदि छोटे-छोटे रमागों को लेकर रीतिकाल में,

छोटी-छोटी किन्तु स्वतन्त्र पुस्तकें लिखी गईं तथा उक्त विषयों की स्वतन्त्र विषय का सा महत्त्व प्रदान किया गया इसी प्रकार प्रवधान्मक रचना के क्षेत्र में कवियों ने कृष्ण लीला के नाना रसीले प्रसंग सजाये और उनका स्वतन्त्र रूप में वर्णन कर चले। इस प्रकार के वर्णनात्मक सम्बन्धों में कृष्ण लीला के वर्णन तो सरस और रोचक बन पड़े हैं। उदाहरण के लिये चाचा हितवृन्दावनदास, सचिंत कवि, कृष्णदास आदि के वर्णनात्मक लीला-काव्यों को प्रस्तुत किया जा सकता है किन्तु जहाँ कहीं मात्र वस्तु-वर्णन की योजना की गई है वहाँ सारा काम बिगड़ गया है, काव्य पाठक की परिभाषित साहित्यिक रुचि को गहरा धक्का लगे बिना नहीं रहता—'जहाँ कवि जो अपने वस्तु परिचय का भंडार खोलते हैं—जैसे बरत का वर्णन है तो छोड़ें की संकड़ों आतियों के नाम, वस्त्रों का प्रसंग आया तो पक्षीयों प्रकार के कपड़ों के नाम और भोजन की बात आई तो संकड़ों मिठाइयों, पकवानों और मेवों के नाम-वहाँ तो अण्डे-अण्डे घीरों का घेर घूट जाता है।' प्रवधान्मक काव्य के अतिरिक्त मुक्तक रूप में लिखित कृष्णकाव्य तो प्रभूत परिमाण में उपलब्ध है ही। रीतिकाल में कृष्णभक्ति धारा के प्रमुख कवि इस प्रकार हैं—१ ध्रुवदास २ छनसाल ३ नागरीदास ४ चाचा हितवृन्दावन-दास ५ सुन्दरिकांवरिकाई ६ दरपो हमराज 'प्रेमसखी' ७ अजिबेली अलि ८ भगवतरसिक ९ श्री हठी जी १० ब्रजकासीदास ११. गुमानमिश्र १२. सचिंत १३ गोकुलनाथ, गोपीनाथ और मणिदेव १४ सहचरिधारण १५ रत्नकुंवरि श्रीजी १६ कृष्णदास १७ गुणमजरीदास आदि। इस प्रकार लगभग २० कवियों द्वारा १७५ छोटे-बड़े ग्रन्थ लिखे गए।

रामभक्ति धारा

हिन्दी में रामभक्ति के अन्य प्रतिष्ठाता तुलसीदास ही हैं। भुरदास तथा अग्रदास ने भी तुलसीदास से पहले रामभक्तिधारा में अपना योग दिया था। तुलसीदास के बाद उत्तरवर्ती नृपारकाल में केदारदास, नाभादास, मेतापति, पृथ्वीराज, प्रणखन्द बौहान, रामवदाम चारण, हृदयराम और मधुबदास रामभक्तिधारा में अपना योग देते रहे। रीतिनाल में लिखे गये रामकाव्य की अनेक प्रवृत्तियाँ अश्रुत स्पष्ट हैं। पहली बात तो यह है कि तुलसीदास ऐसे महान प्रतिभाशाली व्यक्त के रामकाव्य ने औरों की हिम्मत तोड़ दी, वे तो उस दिशा में गये ही नहीं थे गये तो गोस्वामीजी के प्रभाव से अड़ते न रहे। यह बात एक बड़ी सीमा तक सच है कि तुलसीकृत 'मानस' ने रामकाव्य का विकास रोक दिया। तुलसी की रचना-शैली और उनका प्रबन्ध विधान तो इतना उत्कृष्ट और आकर्षक बन पड़ा है कि स्वयं कृष्ण काव्य के अनेक रचयिताओं ने उनका अनुसरण किया है। सतोष की बात यह है कि तुलसी के बाद भी रामकाव्य की परम्परा चलती रही।

रीतिकालीन रामकाव्य में सीता और राम के प्रति कवियों और भक्तों का वह पवित्र भाव दुर्लभ हो गया जो भक्तिकालीन रामकाव्य में गोस्वामी जी तथा अन्य कवियों में पाया जाता है। सीता और राम को छिछोरे नायक नायिका के रूप में चित्रित किया गया और इसकी परिपाटी भी चल पड़ी। राम के प्रति दास्यभाव की जिस भक्ति का उत्थान गो० तुलसीदास द्वारा हुआ वह माधुर्य अथवा सखा भाव की उपासना में परिणत हो गई। कहीं पर सीता की रस की राशि तथा राम की आह्लादिनी-शक्ति के रूप में चित्रित किया गया

है तो कही 'अष्टयाम' का वर्णन करते हुए राम और सीता की विलासवेष्टा, रतिकेति, विहार आदि का वर्णन किया गया है। सीता के नखशिख का वर्णन करते हुए बटि, नितंब और उरोजो तक का वर्णन हुआ है। रामनाम्य में यह शृंगार-प्रवणता पूर्ववर्ती तथा समसामयिक कृष्णकाव्य के प्रभाव के कारण ही निष्पन्न हुई है। मात्र प्रेम को लेकर चलने से भक्ति-पथ में विलासिता और इन्द्रियासक्ति का प्रवेश स्वाभाविक है। कृष्णभक्ति में यही हुआ तथा उसी के अनुसरण से रामभक्ति साहित्य भी दूषित हुए बिना न रहा। रामभक्तिगत मर्यादावाद और दास्यभक्ति का स्थान कृष्णभक्ति वाली शृंगार और माधुर्य भावना ने लिया। रामभक्ति में प्रवेश करने वाली 'इस शृंगारी भावना के प्रवर्तक ये रामचरितमानस के प्रतिष्ठित टीकाकार जानकीघाट (प्रयोध्या) के रामचरणदास जी, जिन्होंने पति-पत्नी भाव की उपासना बसाई। इन्होंने अपनी शाखा का नाम 'रघुमुखी' शाखा रक्खा। श्रोवेदा धारण करके पति 'सालसाहब' (यह खिताब राम को दिया गया है) से मिलने के लिए सोलह शृङ्गार करना; सीता की भावना सपत्नी रूप में करना आदि इस शाखा के लक्षण हुए। रामचरणदास जी की इस शृंगारी उपासना में बिरान छपरा के जीवाराम जी ने थोड़ा हेर-फेर किया। उन्होंने पति-पत्नी भाव के स्थान पर 'सलोभाव' रखा और अपनी शाखा का नाम 'सगुली शाखा' रखा। इस सली भाव की उपासना का खूब प्रचार लक्ष्मणकिला (प्रयोध्या) वाले युगलानन्दशरण ने किया। रीवा के महाराज रघुराजसिंह इन्हें बहुत मानते थे और इन्हीं की सम्मति से उन्होंने चित्रकूट में 'प्रनोदवन' आदि कई स्थान बनवाये। चित्रकूट की भावना वृन्दावन के रूप में की गई और वहाँ के कुंज भी वज के से थोड़ा-कुंज माने गये। इस रसिक पथ का आजकल प्रयोध्या में बहुत जोर है और वहाँ के बहुत से मन्दिरों में अब राम की 'तिरछी चितवन' और 'बाकी ब्रदा' के गीत गाये जाने लगे हैं। ये लोग सीताराम को 'गुगल सरकार' कहा करते हैं।^१ रासलीला, विहार, विलासप्रौढ़ा आदि में राम की कृष्ण से भी जागे बढ़ाने की चेष्टा की गई। रीतियुगीन रामसाहित्य पर छाई हुई इस रसिकता का इधर अन्धा अध्ययन हुआ है।^२ सस्कृत के हनुमन्नाटक^३ और 'प्रसन्नराघव' जैसे ग्रन्थों में शृंगारिकता पहले ही आ गई थी। रामकाव्य से इस प्रकार मर्यादा और लोक कल्याण के आदर्श धीरे-धीरे तिरोहित होते गए।

रीतियुगीन रामसाहित्य आशिन रूप से बाल्मीकि रामायण, अष्टात्म रामायण, आदि के अनुवाद रूप में लिखा गया है। रोप में भक्तिकालीन रामकाव्य, परवर्ती कृष्णकाव्य, रीतिनाव्य और रसिक सम्प्रदाय आदि का प्रभाव है। जहाँ तहाँ कुछ स्वतन्त्र सृष्टि भी मिलेगी। कुछ कवियों ने तुलसीदास वाली मर्यादा भावना वायम रखी तथा भगवान राम के जीवन के विविध प्रसंगों को लेकर मुक्तक एवं प्रबन्ध रूप में रचनाएँ प्रस्तुत कीं। राम तथा हनुमानादि को लेकर थोड़ा बहुत बीरपुरुष या देवस्त्वर्ग काव्य भी लिखा गया। किन्हीं-किन्हीं कवियों में वांगमय वैशिष्ट्य भी मिलेगा फिर भी साहित्यिक उत्कर्ष प्राप्त रचनाएँ कम हैं। शृंगारबाल में रामभक्ति काव्यधारा के उन्नायक कवि हैं—सालदास, नरहरिदास

^१ हिन्दी साहित्य का इतिहास : प० रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १४१-४२।

^२ डा० भगवतीप्रसाद सिंह कृत रामभक्ति में रसिक सम्प्रदाय तथा रामनिरजन पाण्डेय कृत रामभक्तिशास्त्र।

धारण, शयचन्द, बालकृष्णनाथक, गुरुगोविन्दसिंह, रामप्रियाधारण, यमुनादास, जानकी रसिक धारण, रसिकअली, सरङ्गराम पंडित, भगवन्तराम खीची, भयसूदनदास, सुमान, गोकुलनाथ, मनिपार सिंह, तलकदास, नबलसिंह, जनकराज किशोरीधारण, गणेशबन्दीजन, प्रेमसखी, रामसखे, महाराज विद्वनाथसिंह, महाराज रघुराजसिंह, रसिक-बिहारी । इस धारा के इन २४ कवियों द्वारा लगभग ५५ ग्रन्थ प्रणीत हुए हैं ।

रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा,
प्रवृत्तियाँ तथा रीतिबद्ध
काव्य से उसकी भिन्नता



- १ स्वच्छन्दतावादी काव्य की परि-
भाषा और उसके लक्षण
- २ शास्त्रीय (रीतिबद्ध) और
स्वच्छन्द (रीतिमुक्त) काव्य में
अन्तर
- ३ हिन्दी की रीतिस्वच्छन्द काव्य-
धारा की विशेषताएँ : सामान्य
प्रवृत्तियों का अध्ययन
- ४ अंग्रेजी कविता में स्वच्छन्दतावाद
(१७६८ ई० से १८३२ ई०) :
इतिहास और स्वरूप, विश्लेषण
तथा रीतिस्वच्छन्द काव्य से
उसका सामंजस्य

स्वच्छन्दतावादी काव्य की परिभाषा और उसके लक्षण

प्रत्येक भाषा के साहित्य में निरन्तर सृजन होते रहने के कारण रुढ़ियाँ और परम्पराएँ बनती हैं और समय आता है जब वे टूटती हैं। उन्हें तोड़ने वाले कवि स्वच्छन्द और उनकी कविता स्वच्छन्दतावादी होती है। पहले प्रकार का काव्य रीतिबद्ध कहा जा सकता है, दूसरे प्रकार का रीतिमुक्त या रीतिस्वच्छन्द। पाश्चात्य विद्वान् Lafcadio Hearn ने भी साहित्य सृजन की इस प्रवृत्ति को पहचान कर कहा है—Every alteration of the literary battle seems to result in making the romantic spirit more classic and the classic spirit more romantic. Each learns from the other by opposing it वह काव्य जो क्रमागत रुढ़ियों को तोड़कर चलता है स्वच्छन्दतावादी या Romantic कहलाता है। हिन्दी साहित्य में दो काल ऐसे हैं जिनमें रची जाने वाली कविताएँ साहित्य के निष्णात विद्वानों द्वारा स्वच्छन्द नहीं गयीं हैं। (एक) तो वे कविताएँ जो रीतिकाल में लिखी गईं किन्तु ऐसे कवियों द्वारा जो वाक्यसाहचर्य के विधि-विधानों से निरपेक्ष और स्वतन्त्र काव्य रचना के प्रयोग और अभिलाषी थे, जिन्होंने कृत्रिम नहीं प्रेम की सहज समग्र में बाँध कर काव्य-सृष्टि की जैसे आलम, बीघा, ठाकुर, बनारस आदि। (दूसरी) कविताएँ वे हैं जो आधुनिक काल के ऐसे कवियों द्वारा लिखी गई हैं जिन्होंने एक ओर तो रीतिकाल की परम्परागत बगन खैली का त्याग दिया और दूसरी ओर द्विवेदीयुगीन नैतिकता, उपदेश-प्रधान एवं इतिवृत्तात्मक काव्यशैली से मुक्त मोड़ा और जीवन के कृत्रिम, पुरातन, परम्परागत रूपों और व्यापारों में निस्सारता और तीव्रता देखी तथा जो उसके सहज और अकृत्रिम रूप की ओर उन्मुख हुए। आधुनिक स्वच्छन्दतावादी कवियों में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने माखनलाल खतुर्बेदी, सियारामशरण गुप्त, बालकृष्ण शर्मा 'नवीन', सुमनराकुमारी चौहान, बच्चन, दिनकर, गुरुभक्तसिंह और उदयशंकर भट्ट को मुख्य रूप से गिना है। डा० रामचन्द्र मिश्र ने इस विषय पर लिखे अपने शोध प्रबन्ध में ठाकुर जगमोहनसिंह, धीर धाठक, रायदेवी प्रसाद 'भूषण', रामचन्द्र शुक्ल, रूपनारायण पाण्डेय, मन्नन द्विवेदी, बदरीनाथ भट्ट, रामनरेश त्रिपाठी, जयशंकर प्रसाद और मुकुटधर पाण्डेय को प्रधान पूर्ववर्ती स्वच्छन्दतावादी कवि कहा है तथा प० नन्ददुलारे बाजपेयी

ने इन्हीं कवियों को पत और निराला जैसे स्वच्छन्दतावादियों (या छायावादियों) का प्रेरक अथवा पूर्व पुरुष कहा है। यहाँ हमें रीतिवालों के रीतिमुक्त कवियों के काव्य-प्रवाह का अध्ययन अभीष्ट है फिर भी हम थोड़ा-सा प्रसंग संबन्धन करते हुए स्वच्छन्दता-वादी काव्य-प्रवृत्ति का परिचय प्राप्त करना चाहते हैं।

स्वच्छन्दतावादी काव्य की परिभाषा—स्वच्छन्दतावादी काव्य पर विद्वानों के मत इस प्रकार हैं.—

- (1) Victor Hugo — Liberalism in Literature.
- (2) Watts Dunton — The renaissance of the feeling of wonder in poetry and art.
- (3) Wordsworth — Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings
- (4) Dr. Hedge — The essence of romanticism is inspiration
- (5) Stoddard — Romanticism in its noblest expression is a departure from law, from fact, from harmony, from perspective, in quest of new law, a new fact, a new harmony, a new perspective.

(६) आचार्य रामचन्द्र शुक्ल—पंडितों की बाँधी प्रणाली पर चलने वाली काव्य-धारा के साथ-साथ सामान्य अपठ जनता के बीच एक स्वच्छन्द और प्राकृतिक भावधारा भी गीतों के रूप में चलती रहती है। जब जब सिद्धों का काव्य पंडितों द्वारा बाँधकर निश्चेष्ट और संकुचित होगा तब तब उसे सजीव और चेतन प्रसार देश की सामान्य जनता के बीच स्वच्छन्द बहती हुई प्राकृतिक भावधारा से जीवन तत्व ग्रहण करने से ही प्राप्त होगा। यह भावधारा अपने साथ हमारे चिर परिचित वधु-पक्षियों, पेड़-पौधों, जंगल-नंदानों आदि को भी समेटे चलती है। देश के स्वरूप के साथ यह सम्बद्ध चलती है। एक गीत में कोई प्रामदधु अपने विद्योगकाल की शीर्षता की व्यञ्जना अपने चिर परिचित प्रकृति व्यापार द्वारा इस भोले ढंग से करती है—“जो नीम का प्यारा पौधा प्रिय अपने हाथ से द्वार पर लगा गया वह यड़ा होकर पूला और उसके फूल भड़ भी गये, पर प्रिय न आया।”

(७) आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र—स्वच्छन्द काव्य भावभावित होता है, बुद्धिबोधित नहीं, इसलिए भातरिक्ता उसका सर्वोपरि गुण है। आतरिक्ता को इस प्रवृत्ति के कारण स्वच्छन्द काव्य की सारी साधन-सम्पत्ति प्राप्त रहती है, यही वह दृष्टि है जिसके द्वारा इन कर्ताओं की रचना के मूल उत्स तक पहुँचा जा सकता है। बहुत प्राचुरिक ढंग से कहें तो कहेंगे कि स्वच्छन्द कवि के कवियों की अनुभूति ही उनका मुख्य आधार है, उसी के सहारे उनकी सारी कृति की छान-चीन की जा सकती है। रीतिकव्य के कर्ताओं का मूल आधारभूत तत्व है भगिमा। स्वच्छन्द कर्ता में भगिमा नहीं कबाचि न भी हो, पर अनु-भूतिशून्य उसकी रचना नहीं हो सकती। रीतिकर्ता में अनुभूति चाहे न भी हो, पर भगिमा अवश्य रहेगी।^३

१ हिन्दी साहित्य का इतिहास : आचार्य शुक्ल, पृ० ५५२-५३।

२ धनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा : परिचय, पृष्ठ ५।

(८) डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी—रोमान्टिक साहित्य की वास्तविक उत्पत्ति यह मानसिक गठन है जिसमें कल्पना के अचिरत प्रवाह से घनसंश्लिष्ट निविड भावों की ही प्रधानता होती है। इस प्रकार कल्पना का अचिरत प्रवाह और निविड भावों में दो निरन्तर घनीभूत मानसिक वृत्तियाँ ही इस व्यक्तित्व प्रधान साहित्यिक रूप की प्रधान जननी हैं।^१

(९) प० नन्ददुलारे पाजपेयी—यह काव्यधारा जो काव्य और कला के व्यक्त सौन्दर्य-प्रमाणों, सुन्दर शब्दों और आकृतियों आदि का आग्रह करके चलती है, वैयक्तिकता की प्रतिनिधि कहो जाती है। इसी प्रकार जो काव्यधारा अत्यन्त अनिपमित पद्धति, सघन रहित प्रवृत्ति को प्रोत्साहन देती है, वह रोमान्टिक गति की सूचक है।^२

यहाँ पर स्वच्छन्दतावादी काव्य के सम्बन्ध में विद्वान विचारकों के जो अभिमत दिये गये हैं उनसे अलग-अलग स्वच्छन्द काव्यधारा के सम्यक् रूप का बोध तो नहीं हो पाता किन्तु उन सबको मिलाकर स्वच्छन्द काव्य के स्वरूप के सम्बन्ध में हम अनेक महत्वपूर्ण संकेत अवश्य पा जाते हैं। इन परिभाषाओं अथवा सांकेतिक कथनों द्वारा यह पता चलता है कि स्वच्छन्द काव्यधारा उदात्त, नवभूतिसमर्पित रसि विद्रोहिनी, नवीन दृष्टिमती, अभिनव सौन्दर्य विधायिनी, प्रकृति साहचर्य अथवा प्रकृति-प्रेम में परिपूर्ण, कल्पनारजित, भावावेगमयी और समयहीन होती है।

स्वच्छन्द काव्यधारा के मूल में पूर्ववर्तिनी काव्य प्रवृत्ति के प्रति असंतोष का भाव प्रधान हुआ करता है। इस असंतोष का मूल कारण होता है पूर्ववर्ती या कभी-कभी समसामयिक काव्य का रुढ़ियों या सक्तीयताओं में आबद्ध हो जाना। ये रुढ़ियाँ काव्य के भावपक्ष या बहुवृत्तियुक्त को लेकर हो सकती हैं और शैली, शिल्प, भाषा, अलङ्कार, व्यञ्जनाविधान आदि को लेकर भी अथवा दोनों को लेकर। काव्य में जब आवृत्ति और पिच्छेपण की अति हो जाती है, उसका रस-सर्व समाप्त होने लगता है, अभिनव भावविशेष की कमी होने लगती है, कवि समाज जब जीवन से अपने काव्य की प्रेरणा न लेकर काव्य और साहित्य में ही स्फूर्ति प्राप्त करने लगता है तब साहित्य में जकड़न आ जाती है। भावपक्ष के कवि की दृष्टि से शोभल होने लगता है और शब्द-सज्जा या वृत्ति-वैलक्षण्य पर ही उसकी दृष्टि निबद्ध होने लगती है। विश्व के व्यापक-क्षेत्र से कवि की प्रतिभा को जब किसी नवीन सौन्दर्य की उपलब्धि नहीं होती, उसके रवि-शशि, साय-प्रातः, आकाश की प्रतिक्षण परिवर्तनशील वर्णच्छटा, मेघों की घुमटन, विद्युत-विलास, तारकों की स्थिति, चन्द्र ज्योत्स्ना का खिलखिलाना, कसियों का चटकना, विसलयों का अरुणिम सौन्दर्य, पक्षियों का नानाविध वाचरण, पशुओं की चपल झोड़ा जब कवि को रिझाने में असमर्थ रहते हैं, बालक बालक के मृदु हास में, भोली बालिका के नेत्रों की आभा में, युवक की तरुण उत्कठा में, विरहिणी के वसासीच्छत्रास में, उन्मदयौवना के मंदिर अफागों में, विधवा की गौली आँखों में, मिस्रक के जर्जर सन-बसन में, दीन की दुर्बल आँखों में जब कवि को संवेदना नहीं मिलती तब कविता वस्तुतः कविता नहीं रह जाती। यह दशदश में धँसे हुए उस सुन्दर और चमकीले रस की तरह हो जाती है जिसकी साज-सज्जा में तो कोई कमी नहीं किन्तु जिसमें गति का अभाव है, जिसका चालक तो है परन्तु अशक्त है। रुढ़ियों में जब कविता संलग्न जाती है तब उसकी तड़क-भड़क और ऊपरी शोभा के

—वेदिक-साहित्य-संग्रह-संपादक-कृत 'रोमान्टिक साहित्य शास्त्र' की भूमिका।

* प्राच्य साहित्य, पृ० ३५५।

बावजूद भी सहृदय उसमें मूल संवेदना का अभाव पाता है और नष्ट के साथ यह अनुभव करता है कि कविता के रूप को दृष्टि के दलदल से निकालने की आवश्यकता है। इसकी आवश्यकता की अनुभूति जब तीव्र से तीव्रतर होने लगती है तभी स्वच्छन्द कविता का जन्म होता है। ऐसी ही आवश्यकता की अनुभूति पौष और दृग्दृष्ट शास्त्रबद्ध (Classical) काव्यरचना को देखकर बर्द्धसचर्य, शैली और कोसत्रिज को हुई थी। ऐसी ही स्वच्छन्दता की अभिभाषा हिन्दी के रीतिबद्ध काव्य को देखकर घनानन्द और ठाकुर में जनी थी और ऐसी ही मुक्ति की कामना आधुनिक हिन्दी काव्य में श्रीधर पाठक तथा उनके अनुयायियों को हुई थी। यही कारण है कि इंग्लैंड में रोमान्टिक कविता तथा हिन्दी साहित्य के रीतियुग में रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा और आधुनिक युग में स्वच्छन्दतावादी धाराओं का आविर्भाव हुआ। इन स्वच्छन्दतामूलक काव्यों के उदय की साहित्यिक परिस्थितियाँ प्रायः समान थीं।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी इस बात को स्वीकार किया है कि हमारा काव्य जब किन्हीं प्रणालियों में बँधकर रुढ़ हो जाता है और उसकी धारा सकीर्ण हो जाती है तथा उसकी आमन्दोत्तेजकता क्षीण हो जाती है तब उसमें प्राणों की पुनर्प्रतिष्ठा के लिए जन-जीवन की भावधारा का सहारा लेना पड़ता है—‘हमारी भावप्रवृत्ति की शक्ति का घसली भंडार इसी स्वाभाविक भावधारा के भीतर निहित समझना चाहिए। जब पढ़ितों की बाध्य धारा इस स्वाभाविक भावधारा से विच्छिन्न पड़कर रुढ़ हो जाती है तब वह कृत्रिम होने लगती है और उसकी शक्ति भी क्षीण होने लगनी है। ऐसी परिस्थिति में इसी भावधारा की ओर दृष्टि ले जाने की आवश्यकता होती है। दृष्टि ले जाने का अन्तिमप्रायः है उस स्वाभाविक भावधारा के दलाल की नाना अन्तर्भूमियों को परखकर सिद्ध काव्य के स्वरूप का पुनर्विचार करना। यह पुनर्विचार सामंजस्य के रूप में हो, अथवा प्रतिक्रिया के रूप में नहीं, जो विपरीतता की हद तक जा पहुँचती है। इस प्रकार के परिवर्तन की ही अनुभूति की सच्ची नैसर्गिक स्वच्छन्दता (True Romanticism) कहना चाहिये, क्योंकि यह मूल प्राकृतिक आधार पर होता है।’

स्वच्छन्दतावादी काव्य के लक्षण—स्वच्छन्दतावादी काव्य की सर्वमान्य परिभाषा स्थिर करना भले ही कठिन हो किन्तु उसके अनेकानेक लक्षणों का निम्नान्त रूप से विधान सर्वथा संभव है। जिन लक्षणों का उल्लेख नीचे किया जा रहा है वे स्वच्छन्द काव्य के स्वरूप को स्पष्ट करने में सहायक होंगे—

(१) रोमान्टिक या स्वच्छन्दतावादी साहित्य में हृदय का वेग ही काव्य के रूप में फूटना है, प्राणों की आकुलता ही कविता बनती है। यह भावार्पण और उसका उच्छल प्रवाह इतना तीव्र होता है कि उस काव्य परम्परा की धार में शास्त्रीय-काव्य-निर्माता के बगारे टूटे बिना नहीं रहते। स्वच्छन्दतावादी काव्य आन्तरिक अनुभूति की उपज है और विश्व-साहित्य में तीव्रतम आन्तरिक अनुभूति से ही महत्तम काव्यों की सृष्टि हुई है।

(२) स्वच्छन्दतावादी काव्य मूलतः आत्मपरक होता है फलतः वह व्यक्तिवादी अधिक होता है। उसमें सामाजिकता अथवा लोक-भावना का अभाव होता है। ऐसे काव्य में कवि का निजी लोक ही गोचर हुआ करता है। स्वच्छन्दतावादी काव्य में विषय, प्रवृत्ति अभिव्यक्ति सभी कुछ व्यक्तिनिष्ठ हुआ करती है। निर्बंधता उसकी मूल प्रवृत्ति होती है।

(३) व्यवस्थितता के कारण स्वच्छन्द काव्य घंटी के क्षेत्र में शास्त्रीय नियमों की पूर्ण अवहेलना करता है। वह अभिव्यञ्जना का अभिनव मार्ग अपने आप निमित्त करता है। निजी अनुभूतियों और भावनाओं के आधार पर वह अपना स्वच्छन्द मार्ग स्वतः निर्धारित करता है। वह काव्य की रूप और रचनागत पद्धतियों का तिरस्कार करता है। बने बनाए मार्गों पर चलना और काव्य-पद्धतियों का अनुसरण करना उसके लिए इष्ट नहीं। उसके छन्द, मय, अलंकार आदि सभी मुक्त वायुमण्डल में सँस लेते हैं। वाच्यार्थ का अभिव्यक्त भाव में इस काव्य का पूरा नहीं पड़ता। साकेतिकता और प्रतीकात्मकता की इस काव्य में विशेष अमेधा हुआ करती है। व्यक्ति प्रधान अनुभूतियों की अभिव्यञ्जना के लिए जो शब्द-विधान उपयुक्त हुआ करता है वे कवि उसे ही अपनाते हैं। स्वच्छन्द कवि की घंटी उसके अन्तःकरण से फूटने वाले भावों के आलोक से आलोकित होती है।

(४) स्वच्छन्दतावादी काव्य रुढ़ियों का विरोधी होता है। पुरानी रुढ़ियों और परम्पराओं का उच्छेद करते हुए चलना उसका मूल कर्म होता है। प्राचीन शिल्प घंटी और बिचारधारा सभी के प्रति इस काव्य में पिरोह और वान्छ के भाव होते हैं। चली आती हुई काव्य परम्परा में परिवर्तन, जड़ता और कृत्रिमता के स्थान पर स्वन्दनशीलता और स्वाभाविकता का विन्यास इस काव्य का मूल लक्ष्य होता है। कुछ पाश्चात्य विवेचकों सेटर् हेज (Later hedge) आदि ने स्वच्छन्द काव्य को महत्वाकांक्षा की अभिव्यक्ति माना है। इसका तात्पर्य यही है कि यह काव्य ऐसे व्यक्तियों द्वारा ऐसे समाज के लिए सृष्ट होता है जो अपनी वर्तमान परिस्थिति से सन्तुष्ट नहीं, जिनकी कितनी ही इच्छाएँ अपूर्ण हैं और जो उन इच्छाओं को पूर्ण करने की कामना रखते हैं। यह कहने की आवश्यकता नहीं कि ऐसा काव्य सजग और सप्राण व्यक्तियों की सृष्टि हुआ करता है।

(५) रोमांटिक कवि लोच-सामान्य विषयों से इतर विषयों को ग्रहण करता है। उसकी वृत्ति असाधारण की ओर उन्मुख होती है। वह काल्पनिक और असम्भव की ओर भी दौड़ता है।

(६) स्वच्छन्द कवि द्वारा चित्रित चरित्र भी स्वच्छन्द वृत्ति के हुआ करते हैं। बनाव-सिगार, कृत्रिमता, आडम्बरप्रियता आदि उनके लक्षण नहीं होते।

(७) स्वच्छन्द काव्यधारा में प्रकृति-श्रेय की भावना प्रधान होती है क्योंकि प्रकृति की उन्मुक्तता और स्वच्छन्दता में कवि अपने हृदय की प्रतिकृति देखता है। प्रकृति-चित्रण में तन्मय कवि आत्मविभोर हो जाता है। उसके लिए प्रकृति की स्थूल रूप छटा ही आकर्षक नहीं होती, वह उसके अन्तःस्थल में भी प्रवेश करता है और उसे किसी निहित सत्ता की ज्योति से ज्योतित भी देखता है। कवि की प्रकृति में आत्मीयता के दर्शन होते हैं। प्रकृति की नैसर्गिक छटा का कवि की वृत्ति से मेल पड़ने के कारण कवि अपने काव्य में प्रकृति की चित्तरस, चित्रितता, स्वच्छन्दता, मुन्दतर आदि सब कुछ प्रकट करता चलता है। ऐसे काव्य की प्रभविष्णुता का तो पृथक्ता ही क्या।

शास्त्रीय (रीतिवद्ध) और स्वच्छन्द (रीतिमुक्त)

काव्य में अंतर

शास्त्रीय और स्वच्छन्द काव्यकृतियों का अनुशीलन करते हुए हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि दोनों प्रकार के काव्यों में पर्याप्त अन्तर है। शास्त्रीय (Classical) और स्वच्छन्दतावादी (Romantic) काव्य के बीच सबसे बड़ा और प्रधान अन्तर यह है कि उनमें प्रकाश के काव्यों की प्रेरणाएँ भिन्न हुआ करती हैं तथा काव्य के प्रति उनका मूलवर्ती दृष्टिकोण भिन्न हुआ करता है। क्लासिकल कवि वंशों का कायल है, वह शास्त्रीय काव्य की परिपाटियों के बंधन में बँधकर हाँ काव्य रचना करने की बात सोचता है, नियमादि के बंधनों की परतंत्रता उस पर हावी होती है। स्वानुभूत सत्तों की अभिव्यक्ति की स्फूर्ति उनमें नहीं जगती। उसकी प्रेरणा और चेतना की दिशाएँ और मार्ग मुनिदिशत रहते हैं और वह अपनी लोक को छोड़ नहीं सकता। निदिशत आदर्शों और मर्यादाओं के पालन में ही उसका कवि-कर्म अपनी चरम सार्थकता प्राप्त करता है। डा० देवराज उपाध्याय ने ठीक ही कहा है कि 'क्लासिकल कवियों के मस्तिष्क में वहाँ काठिन्य होता है। प्रकृत वस्तु के प्रति उनमें प्रतिक्रियाशीलता का इतना तत्परत्व नहीं होता कि वह हमारे मस्तिष्क की सारी तर्कों को खोलकर उन्हें उद्घासित कर दे, अन्तर से ज्योति फूटती सी दिखलाई पड़े।' इसके विपरीत स्वच्छन्द कवि अपनी आँसु से दुलता है और काव्य में अपनी अनुभूतियों की ताड़नों से आता है। लोक, परम्परा और रुढ़ि उसे नहीं -भाती, -उन्दी के विरुद्ध उसका अभिप्राय होता है। वह काव्य में सहजता, स्फूर्तिमत्ता या निर्वचता का कायल है, भाव और अभिव्यक्ति दोनों ही स्रोतों में। वह बनी हुई लोक पर नहीं चलता, सिंह और मपूत के समान लोक छोड़कर चलता है। उसकी यह प्रवृत्ति, जीवन के प्रति उसका वह उन्मुक्त और निर्वच दृष्टिकोण उसकी स्वच्छन्दता या रोमांटिक गति का सूचक है। यह तो है ही कि काव्य जब रुढ़िबद्ध हो चलता है तो रुढ़िमज्जन करने वाले कवि अवतरित, हुआ करते हैं किन्तु साम-ही सह-भी देखने की चीज है कि ये दो प्रकार के कवि मानसिक संस्थान या संगठन की दृष्टि से भी

१ रोमांटिक साहित्यशास्त्र की भूमिका - हजारीप्रसाद द्विवेदी।

एकदम भिन्न हुआ करते हैं। एक में प्राचीन के प्रति ममता और नवीन के प्रति निष्ठुरता होती है और दूसरे में ठीक इसके विपरीत नवीन के प्रति ममता और प्राचीन के प्रति निष्ठुरता होती है। इस तरह से दोनों प्रकार की कविताओं में मूल अन्तर 'स्पिरिट' या आंतरिक प्रेरणा का है। बाह्य उपकरणों, भाषा, अलंकार, छंद आदि का नहीं यद्यपि यह सच है कि काव्य प्रेरणा या काव्यदृष्टि भिन्न होने पर काव्य के बाह्यी उपकरणों में भी अंतर आ जाता करता है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने शास्त्रीय और स्वच्छन्द काव्यधाराओं के पारस्परिक अंतर को स्पष्ट करते हुए यह बतलाया है कि जीवन के प्रति एक विशेष प्रकार की 'दृष्टिभंगी' के ही कारण उभयविध कवियों में एक भारी अंतर आ उपस्थित होता है—

बलैतिकल या परस्परता समर्पित साहित्य में परिपाटी-विहित रसज्ञता या रस-निर्णय पर और दिया गया होता है इसलिए उसमें उस अनासक्त सौन्दर्य-प्राहिणी दृष्टि का प्राधान्य रहता है जो अधिकाधिक मात्रा में सामान्य होती है, विशेष नहीं। जब कोई सहृदय सौन्दर्य और रसकोष के सामान्य मान को स्वीकार कर लेता है तो उसका ध्यान सामान्य भाव से निर्धारित सौन्दर्य के दाय्य और नीति तथा सदाचार के परिपाटी विहित नियमों की ही ओर आकर्षित होता है। व्यक्ति की स्वतन्त्र अनुभूति तो कल्पना और आशय के माध्यम से ही प्रकट होती है और जब वह प्रकट होती है तो नीति और सदाचार के परिपाटी विहित मानने से सब समय उसका सामञ्जस्य हो नहीं होता। कई बार उसे ऊपरी सतह के सदाचार के विरुद्ध विद्रोह करना पड़ता है परन्तु यह भली भाँति समझ लेना चाहिए कि यह विद्रोह केवल विशेष प्रकार की दृष्टिभंगी के साथ परिपाटी-विहित रसास्वादन का सामञ्जस्य न हो सकने का बाह्यरूप मात्र है। यदि यही अन्त तक कवि का मुख्य वस्तु बनी रह जाय तो कवि सफल नहीं होता।¹

कुछ लोगो का विचार है कि शास्त्रीय साहित्य काव्य के दोनों पक्ष या रूप तत्व पर अधिक बल देता है। उसका सम्बन्ध काव्य के बाह्यी से ही विशेष रहता है जब कि स्वच्छन्दतावादी साहित्य भावुकता-प्रधान होने के कारण काव्य के अन्तस्त्व से सबसे रक्षता है, उसमें काव्य का वस्तु या विषय तत्व प्रधान हुआ करता है। शास्त्रीय काव्य में विषय तत्व ही तत्व के आश्रित रहता है और स्वच्छन्द काव्य में शैली तत्व विषय तत्व के किन्तु वास्तव में दोनों प्रकार के काव्यों में जो अन्तर है वह इतना स्थूल नहीं है। डा० मनोहरलाल बोड ने लिखा है कि जीवन के प्रति दो प्रकार का दृष्टिकोण लोगों में पाया जाता है, एक वैज्ञानिक और दूसरा भावुकतापूर्ण—“कस्ताकार वस्तु के प्रतिपादन में समत्कार का योग करता है। उसका ध्यान यह रहता है कि सर्वविधित सत्य को ही ऐसे ढंग से प्रकाशित किया जाय कि वह नवीन सा-प्रतीत हो। यही बाह्याकार की संधार-सज्जा है, इस दृष्टिकोण में महत्व अभिव्यक्त का नहीं होता अभिव्यक्ति का होता है। कविता कवि के पदोत्प्रेषण का फल होनी है, हृदय-रक्त से लिखी हुई नहीं। दूसरी दृष्टि भावुकता की होती है। भावुक व्यक्ति जब प्रकृति के रूप व्यापारी को देखता है तो उसके हृदय पटल को तह को तह बुलने लगती है। नए नए भाव जागने लगते हैं। वह उन भावों से ही विभोर हो जाता है। उसे नियमों उपनियमों का ध्यान नहीं रहता। भावों के उद्गार अपने अनुकूल भाषा का निर्माण कर लेते

हैं, इसलिए इन लोगो की भाषा भी कुछ नवीनतायुक्त होती है। यही स्वतः प्रसृत भाषा का प्रवाह अपने अनुकूल शब्द जाल में अभिव्यक्त होकर रोमांटिक काव्य कहलाता है।^१

शास्त्रीय कवि के लिये परम्परा-पोषित और नियमानुसारित काव्य ही महीनय हुआ करता है जिसमें काव्य-रीति के आचार्यों द्वारा निदिष्ट विषय ही काव्य के विषय हो सकते हैं जब कि स्वच्छन्द चेतना वाला कवि उक्त रुढ़ियों के विषम का शल फेंकता हुआ चलता है। अंग्रेजों के क्लासिकल कवि डायानो, व्यक्तियों, भवनों या वस्तुओं का वर्णन करते हुए एक निश्चित प्रथा का अनुसरण करते थे। वर्ण्य-वस्तु या व्यक्ति का सहज रूप उन्हें आकृष्ट नहीं करता था वरन् उसका कटा-छँटा परम्परानुमोदित रूप ही उनके द्वारा वर्णित होता था। रीतिवालों के शास्त्रीय (रीतिबद्ध) रचनाकारों ने भी लगभग इसी परिपाटी का अनुसरण करते हुए वर्ण्य-विषय का पूर्व-निर्धारण कर लिया था। केवदास ने तो उनकी सोमा ही बाँध दी थी कि काव्य में अमुक-अमुक वस्तुओं का वर्णन होना चाहिये। इतना ही नहीं उन्होंने तो यहाँ तक सुनिश्चिन कर दिया था कि किसी वस्तु का वर्णन करते हुए किन-किन बातों का उल्लेख करना चाहिये। उदाहरण के लिये कवियों को वर्ण अर्थात् रंगों का वर्णन करते हुए इन-इन रंगों का सौन्दर्य बिलालना चाहिये—

सेत, पीत, कारे, कृष्ण, धूमर, नीले वर्ण ।

मिश्रित केदारदास कहि सात भौति शुन कर्ण ॥

(कविप्रिया . पाँचवा प्रभाव)

इसके बाद उन्होंने यह भी बतलाना आवश्यक समझा कि एक-एक रंग का वर्णन करते समय किन-किन वस्तुओं को उपमान के रूप में लाना चाहिये। अगर सफेद रंग का वर्णन करना हो तो उपमावली इस प्रकार होनी चाहिये—

चौरत, हरि हय, शरद घन, जोग्हु, जरा, मवार ।

हरि, हर, हर गिरि, सूर, शशि, सुधा, सौध, घनसार ॥

इस प्रकार उन्होंने आगे के कवियों को जंगली पकड़कर चलना सिखाया। इस पद्धति पर चलकर भला कवि-प्रतिभा का क्या विकास हो सकता है ? हिन्दी के अनेक शास्त्री-नुयायी कवि इसी पद्धति पर चलते रहे। हिन्दी ही क्यों सस्क्रृत के अनेक काव्यशास्त्रियों ढण्डी, केदार मिश्र, अमरचन्द आदि ने अपने ग्रन्थों काव्यादर्श, अलंकार शेखर और काव्य-कल्पलतावृत्ति में इसी पथ की कवि और काव्य का प्रकृति पंथ बतलाया। स्वच्छन्द कवि को ये सारे बन्दन अलस थे। यह इन सख्का झूलोन्दे करता हुआ चलता ।

पाश्चात्य विवेचक स्टॉडर्ड भी रुढ़ियों के अनुसरण और उसके विरोध में ही क्लासिक और रोमांटिक कवि की मूल विशेषता देखता है, उसके अनुसार शास्त्रीय काव्य नियमों से अनुशासित काव्य है जिसके रूप, प्रेरणा, दृष्टि आदि नियत हुआ करते हैं। उसका क्रम, व्यवस्था आदि पूर्वनिर्धारित हुआ करती है। ऐसे काव्यों को शास्त्री से पोषण प्राप्त होता है, उनके आदर्श सुविज्ञात होते हैं। साहित्य के क्षेत्र में शास्त्रबद्ध कवि रुढ़िवादी माना जाता है। इसके विपरीत स्वच्छन्दतावादी काव्य का मूलमंत्र पूर्ववर्ती काव्य-तत्त्वों की अस्वीकृति है। उसमें अभिव्यक्ति की अपेक्षा व्यंग्यार्थ प्रधान होता है, हृदय की अपेक्षा अहृदय की खोज होती है, प्रत्यक्ष की अपेक्षा परोक्ष का महत्त्व होता है। स्वच्छन्दतावाद में शास्त्रयोपित रुढ़ि

नियमों के प्रति घोर असंतोष का भाव होता है, वह सर्वथा नवीन नियमों या तत्वों को स्वीकार करके चलता है। शास्त्रीय कवि की दृष्टि में स्वच्छन्द काव्य रूप, सय और सौन्दर्य में रहित होता है।^१ स्काट जेम्स नामक एक अन्य विद्वान् इस सम्बन्ध में बहुत कुछ इसी में मिसता-जुलता आशय व्यक्त करते हैं। उनके अनुसार शास्त्रीय काव्य सदा मार्ग का अनुसरण करता है जब कि स्वच्छन्द काव्य अतिवादी होता है। शास्त्रीय कवि को शान्ति प्रिय है, स्वच्छन्द कवि को नव्यानुभव और खतरों का मार्ग। एक की हृदियाँ प्रिय हैं दूसरे की नवीनताएँ। शास्त्रीय काव्य में पूर्णता, औचित्य, नाप-तौल, समय, पुराणता, प्रामाणिकता, शान्ति, अनुभव और अनुकूलता से सम्बन्धित गुण और दोष हुआ करते हैं जब कि स्वच्छन्द काव्य में जोश, स्फूर्ति, वेबेनी, आध्यात्मिकता, कौतूहल, अशांति, प्रवाह, स्वमन्यता, प्रयोग और उत्तेजना आदि से सम्बन्धित।^२

‘क्लेसिकल’ शब्द का प्रयोग प्रायः उस साहित्य के लिये किया जाता है जो अपनी उत्कृष्टता और गम्भीरता के कारण अद्वितीय और साधारणतया असाध्य हुआ करता है। ऐसा साहित्य अपने महत्त्व और भीरव एवं उच्चता के कारण सत्तार में एक श्रेणी (क्लास) विशेष का बहलाने लगता है। प्रायः वर्तमान से अस्मृष्ट हो मनुष्य अपने अतीत का स्मरण कर गौरव का अनुभव करता है। इसी प्रवृत्ति से प्रेरित हो मनुष्य अपने प्राचीन साहित्य के उन्नत और उत्तम अंशों को ‘क्लेसिकल’ कहा करता है। किसी साहित्य के ‘क्लेसिकल’ कहे जाने का यही मनोवैज्ञानिक कारण है। १५वीं और १६वीं शती में इंग्लैण्ड में ग्रीक और लैटिन भाषाओं का समृद्ध साहित्य ‘क्लेसिक’ कहा जाता था। मनु

^१ A purely classical work is a portrayal strictly in consonance with a law of form, motive or relation. A classical attitude of mind is an attitude of acceptance of laws of form, motive or relation. Behind the classical work seems to stand a fixed ideal, a recognised ideal of proportion, grace, fitness, harmony. The acceptance of such an ideal as a guide indicates a classical harmony, spirit, of it the outer indication is order, harmony, system, light. Classicism is born of law, it is nourished by authority, its ideals are known. The classicist is the conservative in literature. The cardinal notion of romanticism is not acceptance, but rejection. Romanticism rejects the literal and seeks the allegorical, it leaves the seen and searches the unseen, it casts aside the evident and seeks a symbol of the deeper thought. Romanticism is born of dissatisfaction with the canons of authority, it constantly and consciously searches for a new law in place of that which has ruled. So to the classicist the romantic work lacks proportion, harmony, finish. Classicism is cultured acceptance, romanticism is unschooled desire. —Stoddard

The one seeks always a mean, the other an extremity. Repose satisfies the classic. Adventure attracts the romantic. The one appeals to tradition, the other demands the novel. On one side we may find the virtues and defects which go with the notion of fitness, propriety, measure, restraint, conservatism, authority, calm, experience, comeliness, on the other those which are suggested by excitement, energy, restlessness, spirituality, curiosity, troublousness, progress, liberty, experiment, provocativeness.

—Scott James : *The Making of Literature*, p. 167.

१६६० से १७६८ तक प्रचलित आंग्ल काव्य प्रवृत्ति भी 'क्वेसिक्ल' ही कहलाई। बहुत से लोग इस प्रकार की प्राचीन प्रवृत्तियों के अनुकरण में ही साहित्य की श्रेष्ठता समझ करते थे। इसके विपरीत 'रोमान्टिक' प्रवृत्ति कवि मन की एक विशेष इच्छा का नाम है जो अपरिवर्तनशीलता की अति से प्रादुर्भूत हो काव्य में निर्वन्धता की ओर धावित होती है। जो लोग काव्य के जड़ और अर्थहीन बन्धनों से चिपके होते हैं उन्हीं के विरुद्ध क्रान्ति स्वच्छन्दतावाद का प्रथम कर्म होता है।

शास्त्रीय कवि के लिये बाह्य उपकरण, नापा, अलङ्कृति, वर्णन-शैली, नाद सौन्दर्य, सय और छन्द आदि का अधिक महत्त्व होता है जब कि स्वच्छन्द कवि के लिये आन्तरिकता का, हृदय की सच्ची अनुभूतियों का। और कवि तो कविता गढ़ा करते हैं बिन्तु रीति-स्वच्छन्द कवि स्वतः अपनी कविता द्वारा निर्मित होते हैं जैसा कि घनभानन्द ने कहा है— 'लोग हैं लागि कवित्त बनावत, मोहि तो मेरे कवित्त बनावन।' दूसरे शब्दों में कहें तो वह सकते हैं कि शास्त्रीय कवियों के लिये कविता ही साध्य हुआ करती थी किन्तु स्वच्छन्द कवियों के लिये वह साधन मात्र थी। उनकी कविता उनके हृदय-देरा को उदात्त बनाती थी, उनके अन्तर्जगत को परिशुद्ध करती थी और उनका हृदय जिस चरम काम्य के लिये आकुल रहता था उसकी प्राप्ति कराया करती थी। रसखान, बोधा, आलम और घन भानन्द सभी को उनकी कविताओं में उनकी चरम अभिलाषाओं की पूर्ति में सहायता दी थी। स्वच्छन्दतावादी अंग्रेज कवि शैली अपने विद्रोहपूर्ण जीवन के आदर्शों को अपने काव्य के माध्यम से ही साक्षात्कृत कर सका था। बर्ड्सवर्थ ने भी प्रकृति के प्रति अपने असाधारण प्रेम को अपनी रचना के ताजमहल द्वारा अमर कर दिया। इन स्वच्छन्दतावादियों के लिये कविता किसी इतर म्ब महत्तर सत्य की मिट्टि का साधन थी।

साथ ही साथ शास्त्रीय काव्य में औपचारिकता का प्राधान्य और आभ्यन्तरिकता की कमी हुआ करती है जब कि स्वच्छन्द काव्य में आभ्यन्तरिकता या वैयक्तिकता का तब प्रधान हुआ करता है। पहले प्रकार के कवि की दृष्टि बाह्योन्मुखी या वस्तुनिष्ठ होती है और दूसरे प्रकार के कवि की दृष्टि अन्तर्मुखी और अन्तिनिष्ठ या आत्मनिष्ठ हुआ करती है। क्लासिकल कवि गोबर अथवा आशुष सौन्दर्य से प्रभावित होता है किन्तु रोमान्टिक कवि गीतीत अथवा काल्पनिक सौन्दर्य से तृप्ति पाता है।

शास्त्रीय (classical) कवि कोई नई बात नहीं कहता। वह मनुष्य या ससार के सम्बन्ध में किसी पूर्व परिचित या सर्वविदित बात को ही प्रस्तुत करता है किन्तु ऐसा करते हुए वह उस बात को ऐसी कलात्मकता के साथ, ऐसी बचन-विदग्धता के साथ कहता है कि हम चमत्कृत हो जाते हैं तथा वह पहले से जानी हुई बात भी हमें नई और ताज़ी लगने लगती है (Truth known before but not so well expressed)। इस तरह की कविता कला साध्य होगी, परिश्रम सापेक्ष होगी। बड़े-बड़े महत्त्वों में मनोरंजन के लिये बनाई बाटिका की कल्पना सामने लाएंगी जो पग-पग पर भाती की बैची की छवियों की याद दिलाती रहती है। इस तरह की कविता कवि के स्वेदबिन्दु में लेखनी छुड़ोकर लिखी जायेगी उसके हृदय के रस में नहीं। यह कविता क्लासिकल श्रेणी की कविता होगी जिसके प्रतिनिधि होंगे होरेस (Horace) और पोप (Pope) और इसके मूल्यांकन की विधि बनसने आती पुस्तकें Aristotle की *Poetics*, Horace की *Epistle on Poetry*, Boileau

को *Poetic Art* और Pope की *Essay on Criticism* की तरह की पुस्तकें होंगी।^१ किन्तु दूसरे प्रकार के कवि होते हैं स्वच्छन्दतावादी जिनकी कविता में प्रकृत-वस्तु का सौन्दर्य आवेग के साथ फूट पड़ता है—जनप्रिया, सहज, बिना किसी परिधम के। इस मनोवृत्ति से प्रसून कविता रोमांटिक कविता होगी। इसमें उमड़न होगी, बेग होगा, प्राणों की प्राकृतता होगी, पर्वतों को गिरा देने की शक्ति होगी, स्वच्छन्दता होगी और सबसे बड़ी चीज होगी कवि की आन्तरिक प्रेरणा जो प्रत्येक महान कविता का मूल तत्त्व है। इस कविता में बोधातीत सत्य के प्रति सकेत होगा। इसमें दार्शनिकता का फूट होगा, इसमें नाम-रूपात्मक जगत की विविध लीलाओं के पोथे छिपकर बड़े हुए और हिलाने वाले सूत्रधार की खोज होगी, यह कविता रहस्यवाद लिये धुएँ होगी, प्रत्येक आश्चर्यजनक और साहसिक कार्य के प्रति इसमें छाया होगी। इस प्रकार की कविता के नियम और कानूनों को बतलाने वाली पुस्तकें होंगी—Sir Philip Sydney की *An Apology for Poetry*, Shelley की *Defence of Poetry* और Coleridge की *Biographia Literaria*।^२

लेटरहेज (Letterhedge) नामक विद्वान ने शास्त्रीय और स्वच्छन्द काव्य की तुलना प्लैस्टिक कला (Plastic Art) और संगीत से की है। प्लैस्टिक कला में बुद्धि तत्त्व प्रधान होता है और संगीत में मानव भावों की स्वच्छन्द अभिव्यक्ति ही मुख्य हुआ करती है। शास्त्रीय काव्य में बुद्धि द्वारा सुविचारित तथ्यों की सायास बर्णना हुआ करती है जब कि स्वच्छन्द काव्यकृति अनुभूति जनित सहज कवि-व्यापार हुआ करती है। क्लैसिक या रीतिबद्ध कवि का ध्यान काव्य के बहिरंगपक्ष पर ही विशेष होता है। रीतिधारा का अर्थ ही है काव्य के बहिरंग पक्ष पर बल देने वाली कविता। काव्य का बहिरंग पक्ष भाषा, शब्द-योजना, अलङ्कृति आदि साधनपक्ष ही है। काव्य का साध्यपक्ष उसका अंतरंग हुआ करता है जिसमें कवि की तीव्र भावानुभूति और काव्य का रसतत्त्व निहित रहता है। रीतिबद्ध या शास्त्रीय कवि का ध्यान इस अन्तर्पक्ष पर कम और बाह्यपक्ष पर अधिक रहता है। आशय यह है कि वे साधन पक्ष को ही साधने में विशेष रुचि लेते हैं। काव्य के बहिरंगपक्ष के समार में ही वे कवि का सच्चा पुरोपाय समझते हैं और उसमें जरा सी भी छूक वे वर्दात्त मही कर सकते। भाषा पैली की चमत्कृति पर ही उनकी सारी बौद्धिक शक्तियाँ निबद्ध रहनी हैं। ये सब बातें शास्त्रज्ञान एवं अभ्यास साध्य हैं और इन साधन-पक्ष की साधना ही क्लैसिक कवियों की मूल विशेषता है। इसके विपरीत स्वच्छन्दधारा के कवि साधन पक्ष, काव्य की रूप-सज्जा, उसने बाहरी ऐश्वर्य विचारों को कुछ समझने ही नहीं। वह तो साधन है उसे साध्य मान लेने की छूक वे नहीं करते। साध्य उनका आत्मोपलब्धि है, साधन उनका काव्य है। वे आत्म-विस्मृति की दशा में काव्य रचना किया करते हैं। वे एक प्रकार से कमी है जो भावविभोर स्थिति में ही काव्य का उच्चार करते रहते हैं। एक अन्य ढंग से भी इस बात को कहा जा सकता है। रीतिबद्ध या शास्त्रीयकाव्य में बहुत कुछ बुद्धि की प्रेरणा भी हुआ करती है। इसी से वहाँ काव्य का भाव पक्ष कुछ दबा दबा सा रहता है जैसा कि आचार्य विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने भी कहा है।^३ उनकी रचना बुद्धिबोधित होती है

^१ रोमांटिक साहित्य शास्त्र : डा० देवराज उपाध्याय।

^२ वही, पृ० १८।

^३ घनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा, देविये परिचय पृ० ३ से ५।

भावभावित नहीं। रीतिबद्ध काव्य में बुद्धि रानी है, भाव विकर, पर स्वच्छन्द काव्य में अनुभूति रानी है, बुद्धि उसकी दासी है—घनानन्द ने इस भाव को बड़ी सुन्दरता से व्यक्त किया है—‘रीति मुजान सची पटरानी दधी बुधि बापुरी हूँ वरि दामो।’ यह मूलवर्ती दृष्टि भेद रीतिबद्ध और रीतिमुक्त काव्य को समझने में बहुत सहायक होगा। रीति कर्ता की कृति में भगिमा प्राणतत्त्व है, स्वच्छन्द कर्ता की कृति में अनुभूति—“स्वच्छन्द कर्ता में भगिमा वहीं कदाचित् न भी हो, पर अनुभूतिदान्य उसकी रचना नहीं हो सकती। रीतिकर्ता में अनुभूति चाहे न भी हो पर भगिमा अवश्य रहेगी। अनुभूति में बाहरी आकर्षण न भी हो तो भी वह हृदय खींच लेती है। अनुभूति हृदय से उठती है, हृदय को प्राकट्य करती है। उसके लिये किसी अन्य माध्यम की प्रपेक्षा नहीं। भगिमा हृदय से ईरित भी हो सकती है और बुद्धि से प्रेरित भी। हृदय से ईरित भगिमा आकर्षक होती है, पर वह सीधे हृदय में नहीं पहुँचती उसके लिये माध्यम की प्रपेक्षा होती है। वह बुद्धि के, नियमविधि के, शास्त्र के माध्यम से हृदय में पहुँचती है। उसके लिये जैसे कर्ता को शास्त्रविधि निष्णात होना चाहिये वैसे ही प्राहक को भी शास्त्रचिन्तन नवीकरण होना चाहिये। अनुभूति के लिये न कर्ता को उसकी (शास्त्रविधि की) बिलोप आवश्यकता है और न प्राहक को।^१

परिपाटियों के बन्धन में आवद्ध शास्त्रीय काव्य किन्हीं आदर्शों और मर्यादाओं की पिटी-पिट्टाई लोक पक्कड़कर चलता है। स्वच्छन्द काव्य मुक्त पक्षी के समान बायुमंडल में उड़ता है और साँभ लेता है, बन्धन एवं मर्यादा में उनकी नाँम घुटने सगती है।^२ इस प्रकार शास्त्रीय और स्वच्छन्दतावादी काव्यों का विभेद केवल भाव या विषय पर तक ही सीमित नहीं साधन और शैली पर तक भी व्याप्त है। क्लासिक कवि परिचित सौन्दर्य का निरूपण इस शैली में करता है कि वह पूर्ण ज्ञात वस्तु और उनका सौन्दर्य और भी प्रभावशाली प्रतीत होता है। उसको बार-बार पढ़ने और सुनने की इच्छा इसलिये होती है कि वह इतने सुन्दर ढंग में प्रस्तुत किया गया होता है। रोमांटिक कवि द्वारा चित्रित सौन्दर्य में असाधारणता और अपूर्व-परिचय का भाव रहता है। शास्त्रीय कवि की शैली परम्परा पोषित होती है। उसमें काव्य के स्वीकृत सौन्दर्य का प्रसाधन के प्रति आग्रह होता है। काव्य के आन्तरिक सौन्दर्य की प्रपेक्षा बाह्य सौन्दर्य और रूप संभार पर विशेष ध्यान होता है। ऐसा करते हुए वह नियमानुसरण भी अधिक करता है, स्वतंत्र सौन्दर्य विज्ञान के लिये गुंजाइश अधिक नहीं रहती। कलत इस प्रकार के काव्य में एकरूपता और एकरमता अधिक दिनेगी वस्तु इसके विपरीत स्वच्छन्दतावादी काव्य में स्वच्छन्दतावादी होता है जिसने कारण एकरूपता और एकरमता जाने ही नहीं पाती। स्वच्छन्द कवि की प्रेरणा आन्तरिक होती है इसलिये उसने काव्य की परिपूर्णता की मनावनाएँ भी ऊँछोर होती हैं क्लासिकल कवि को तरह नहीं जो काव्यशास्त्र-विहित नियमों के अनुसरण में ही अपने कवि-कर्म की इतिथी समझता है। स्वच्छन्द कवि अपनी तीव्र अनुभूतियों और बोधमल सूक्ष्म बलप्राप्ति को जिस

^१ घनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा, परिचय पृ० ३ से ५।

^२ श्रीधर पाठक तथा हिन्दी का पूर्व-स्वच्छन्दतावादी काव्य : डा० रामचन्द्र मिश्र, पृ० ३७-३८।

भाषा-भंगिमा में प्रयुक्त करता है वही उसकी सौची होती है जो पूर्व निर्धारित नहीं हुआ करती। स्वच्छन्द कवि भाषा अलङ्कृति, छंद आदि के कोई बन्धन नहीं मानता।

उपयुक्त विवेचन के आधार पर हम यह देखते हैं कि एक बड़ी सीमा तक शास्त्रीय एवं स्वच्छन्द काव्य धाराएँ एक दूसरे से विरोध रखती हैं। जो तत्व अथवा बातें एक को स्वीकार और ग्राह्य हैं वे ही दूसरे को अस्वीकार और अग्राह्य हैं। विभिन्न दृष्टिकोणों से उभय प्रकार के काव्यों पर दृष्टिपान करने पर सर्वदिक विरोध वृत्ति का ही प्राधान्य दृष्टिगत होता है। आन्तर्य में शास्त्रीयता की अति काव्येतिहास में स्वच्छन्दता की जन्मदात्री मानी गई है। उपयुक्त विवेचन के आधार पर शास्त्रीय और स्वच्छन्द काव्य की भेदक रेखा इन बिन्दुओं को जोड़कर बननी है—

(१) शास्त्रीय और स्वच्छन्द काव्य में मूल अन्तर दृष्टिकोण का है। शास्त्रीय कवि की दृष्टि वस्तुनिष्ठ और बाह्योन्मुख होती है, स्वच्छन्द कवि की दृष्टि व्यक्तिनिष्ठ और अन्तर्मुखी होती है। इसी दृष्टि भेद को किसी किसी ने इस प्रकार कहकर भी स्पष्ट किया है कि शास्त्रीय कवि की दृष्टि जीवन के प्रति वैज्ञानिक की सी हुआ करती है जिसमें नियमोपनियमों पर न केवल ध्यान ही नहीं दिया जाता बल्कि उसकी सचेतन अवहेलना भी की जाती है। शास्त्रीय कवि की दृष्टि पुरातन-प्रेमी होती है स्वच्छन्द कवि नवीनता प्रिय हुआ करता है, पुरातन को अस्वीकृति से ही उसका कार्यारम्भ होता है।

(२) शास्त्रीय काव्य का परम्परा से प्रगाढ़ मोह होता है। उसमें रुढ़िप्रियता अथवा रुढ़िवादिता होती है। काव्य नियमों और जीवनादर्शों की उसमें सङ्कलित स्वीकृति होती है। उनके काव्यों में सुनिश्चित विषय और रसों के प्रति आप्रह होता है। प्राचीनता प्रिय होने के साथ उनकी रचना में उत्कृष्टता, गम्भीरता, अद्वितीयता और असाध्यता भी होती है। अपनी इन्हीं विशेषताओं के कारण उनका साहित्य एक बलास या कोटि विशेष का हो जाता है और बलैतिकल कहलाने लगता है। इसके विपरीत स्वच्छन्दतावादी काव्य का परम्परा से मोह होता है। उसमें रुढ़ियों के प्रति गहरा विरोध होता है। उसमें नवीन काव्यविधि और जीवनादर्शों के प्रति असंयत अभिलाष होता है। उनमें नवीन काव्यवस्तु और विधि (शैली) से मुक्ति की कामना होती है, अपरिवर्तनशीलता की अति से विचलित हो वे निर्दण्डता की ओर झुकते हैं इसी से उनका साहित्य स्वच्छन्दतावादी (Romantic) कहलाता है।

(३) काव्यास्वाद की दृष्टि से यदि विचार करें तो कहना पड़ेगा कि परम्परा-सम्पन्न साहित्य में परिपाटी विहित रसज्ञता या रसनिष्पत्ति पर जोर दिया गया होता है फलतः उसमें अनासक्त सौन्दर्यग्राहिणी दृष्टि का प्राधान्य होता है जब कि स्वच्छन्द काव्य में कल्पना और आवेग के माध्यम से व्यक्ति की स्वतन्त्र अनुभूति प्रकट होती है और काव्य, नीति और सदाचार के परिपाटी विहित मानने का विरोध किया गया होता है।

(४) शास्त्रीय कवि के लिए कवित्व अथवा कला ही साध्य वस्तु है, वह बड़े परिश्रम और पसीने से विसृष्ट होती है। उसमें काव्य के बहिरंग अर्थात् साधन पक्ष पर विशेष ध्यान दिया गया होता है। उसमें बुद्धि तत्व की प्रधानता होती है और वह 'बुद्धि बोधित' होती है 'भाव भावित' नहीं। स्वच्छन्द कवि के लिए कवित्व अथवा कला साधनमात्र है। उनकी कविता अनायास वेग के साथ फूटती है और हृदय के रक्त से लिसी गई होती है। बौद्धिक व्यायाम के बजाय उसमें हृदय की तत्परता-पूर्ण प्रतिप्रियांगीलता और प्राणों की वंचनी के

दर्शन होते हैं। उसमें काव्य के अंतरंग अर्थात् माध्यम पर दृष्टि रखी गई होती है। वह भावभाविता होता है।

(५) शास्त्रीय काव्य का स्वरूप शास्त्र निर्धारित होता है। उसके आदर्श निर्दिष्ट होते हैं सुनिश्चित और सुविज्ञात। पूरा का पूरा काव्य वस्तु और शैली दोनों की दृष्टि से शास्त्र-सम्मत, काव्य रीति के नियमों में उत्पन्न और उन्हीं में पूर्णतः अनुसामित होता है। शास्त्रीय काव्य में जो अनुपात, गरिमा, उपयुक्तता और सौंदर्य होता है वह काव्यशास्त्रगत स्वीकृत आदर्शों के अनुरूप ही होता है। शास्त्रीय काव्य गान्तिप्रिय होता है। इसके विपरीत स्वच्छन्द काव्य आंतरिक प्रेरणा में उत्पन्न होता है, अनुसृष्टि-अनित सहजता उसका मूल सौन्दर्य होती है। स्वच्छन्द काव्य ध्वन्यार्थ में अधिक व्यंग्यार्थ-कामी होता है, हृदय को छोड़ बहुल्य की खोज करने वाला, प्रस्तुत को छोड़ अप्रस्तुत की गहराई में जाने वाला होता है। वह शास्त्रीय नियमों के प्रति असंतोष से उत्पन्न होता है तथा प्राचीन की अपेक्षा नवीन नियमों की खोज करने वाला होता है। स्वच्छन्द काव्य नवानुभव और सत्तों का मार्ग पसंद करता है।

(६) शास्त्रीय काव्य में शैली या आलोपकरण महत्त्वपूर्ण हुआ करते हैं। शास्त्रीय काव्य में विषय तब शैली तत्व के आश्रित रहता है अर्थात् कवि उसमें भाषा, अलंकरण आदि पर विशेष महत्त्व देता है। उसमें पक्कागित सत्य ज्ञात ही रहता ॥ किन्तु उसका प्रकाशन चमत्कार-पूर्ण हुआ करता है। काव्य वस्तु में कोई नवीनता या विशेषता नहीं होती अभिव्यक्ति में ही विनिष्टता होती है। उसमें परिचित वस्तु या सौन्दर्य को ही प्रभावशाली बनाकर सामने रखा जाता है। काव्य-वस्तु स्पष्ट अर्थ पूर्ण हुआ करती है। शास्त्रीय काव्य में आधारभूत तब भागिमा हुआ करती है। उधर स्वच्छन्द काव्य में अनुसृष्टि और आंतरिकता का महत्त्व सर्वोपरि है, उसमें नए-नए सत्य और तथ्यों का प्रकाशन होता है। ये भावपूर्ण हृदय के समुद्र में डूबने पर ऊपर आते हैं। भावगत सत्य और तथ्यों की नवीनता में ही स्वच्छन्द काव्य का सच्चा आनन्द निहित है, शैली की समतत्कारिता या विनिष्टता में नहीं। उनकी भाषा भावानुकूल होती है और उनके द्वारा अभिव्यक्त सत्य गहरी और सज्जन अनुसृष्टि से प्रेरित होने के कारण कभी-कभी अव्यक्त और रहस्यमय भी रह जाता है। स्वच्छन्द कवि का अत्यन्त पूर्व-परिचित नहीं होता। आंतरिकता या अनुसृष्टि-प्रवणता उसका सर्वप्रधान गुण हुआ करती है। स्वच्छन्द काव्य में शैली-सत्य विषय-तत्व के आश्रित होता है।

(७) रोमान्टिक स्पिरिट (स्वच्छन्दतावादी दृष्टि) गीत या मुक्तक रचना के अधिक अनुकूल है कथावद्ध या प्रबन्ध रचना के कम, यही कारण है कि हिन्दी और अंग्रेजी के स्वच्छन्दतावादी काव्यों में मुक्तक रचनाओं की ही राशि दिखाई देती है।

कुछ नगण्य समानताएँ—हिन्दी के रीतिकाल के रीतिबद्ध और रीतिमुक्त शृङ्गारों काव्यों में वैसे कुछ नगण्य समानताएँ भी पाई जाती हैं उदाहरण के लिये पहिली बात तो यही है कि रीतिस्वच्छन्द कवियों का काव्य भी किसी सीमा तक राज्याश्रय और सामंती वातावरण के बीच की ही उपज या सृष्टि है। धनवानन्द, बोधा, ठाकुर आदि कवि राज्याश्रय में रहकर काव्य रचना करते रहे। दूसरे रीतिबद्ध शैली का प्रभाव रीतिमुक्त कवियों में एकदम छूट नहीं गया था। किसी सीमा तक इनके कार्य का बाहरी ढाँचा भी दिखत

वही है जो रीतिबद्ध कवियों का था। वे ही छंद कवित्त-सवैया, वे ही कृष्ण, राधा और गोपियाँ इनके काव्यों के भी प्रमुख वर्ण्य हैं। थोड़ा बहुत चमत्कार, वक्रता और अभिव्यक्ति वैचित्र्य का आग्रह घनआनन्द सरीखे अनुभूति प्रधान कवियों में विलयमान है ही। तोसरे जहाँ तहाँ धीराधीरा, मानवती, खडितादि नायिकाओं के चित्र इनमें भी देखे जा सकते हैं विशेषतः आलम और द्विजदेव में। मुक्तक के साथ-साथ थोड़ी बहुत प्रबध रचना की प्रवृत्ति भी दोनों प्रकार के कवियों में पायी जाती है। एक अन्य समानता इस बात में भी है कि दोनों प्रकार के कवियों की दृष्टि सर्वसाधारण अथवा लोक-सामान्य जीवन पर कम गई है। ये बातें इस लिये पाई जाती हैं क्योंकि ये कवि एक ही युग, वातावरण और परिस्थितियों के बीच पैदा हुए थे और समानान्तर काव्य-परम्परा और रुढ़ियों में एकदम पृथक् हो सकना कदाचित् संभव न था फिर भी ये समानताएँ बहुत ऊपरी और नगण्य हैं। रीतिबद्ध और रीतिस्वच्छन्द काव्यों में भेदक तत्त्व इतने प्रचुर परिमाण में हैं कि उनका अन्तर बहुत साफ लक्षित होता है। काव्य रचना की दृष्टि और भाव-विधान की समस्त योजना ही भिन्न आधारों पर आधारित है जिसका अध्ययन हम अगले प्रकरण में करेंगे।

हिन्दी की रीतिस्वच्छन्द काव्यधारा की विशेषताएँ : सामान्य प्रवृत्तियों का अध्ययन

प्रेम के जिन उन्मुक्त नायकों का काव्य-तोषन प्रस्तुत ग्रन्थ में किया गया है वे हैं रसखान, आलम, धनखानन्द, ठाकुर, बोधा और द्विजदेव । इसमें सदेह नहीं कि हिन्दी काव्य में स्वच्छन्द प्रेम भावना को जैसा पोषण इन कवियों से प्राप्त हुआ दूसरों से नहीं । प्रणय भावना तो सभी देशों के काव्यों में सभी समय मिलेगी । हिन्दी काव्य साहित्य में इन रीति का निरपेक्ष कवियों को प्रेम भावना विनिष्ट है । ऐसा प्रतीत होता है कि ये कवि प्रेम के ही बने थे, इनमें अपर तत्त्व कुछ था ही नहीं । इन कवियों का प्रेम निर्वन्म है—वह लोक लाज नहीं मानता, लोक-रीति का अनुमरण नहीं करता, मान-अपमान की परवाह नहीं करता, कुलधर्म की अवहेलना करता है और स्वच्छन्द चायुमण्डल में जीता है । इनका प्रेम-काव्य शास्त्रीय आधारों और मर्यादाओं में भी बद्ध नहीं है । इनके प्रेम का निवेदन सखी, सखा या दूतियाँ नहीं करती और न ही वे इन कवियों तक रूप-मौन्दर्य, विरह-वेदना आदि के संदेश लाकर इनमें किसी के प्रति रचि या करणा ही जाग्रत करती हैं । इनमें रचि आप जगती है, ये प्रेम का निवेदन आप करते हैं । इसी से इनके प्रणय भाव का रीतिकार या रीतिबद्ध कवियों के प्रणयभाव से विभेद देखा जा सकता है । ये किसी आरोपित प्रेम भावना को लेकर नहीं चला करते । ये गोपियों के प्रेम का काव्य, परम्परा, रूढ़ि अथवा कल्पना के आधार पर अनुभव करते हुए काव्य-रचना नहीं करते । प्रेम इनके जीवन में आया हुआ होता है । वह इनके हृदय में होकर गुजरी हुई चीज होती है । लगभग सभी रीति-स्वच्छन्द कवियों की प्रेम कहानी हिन्दी संसार में प्रसिद्ध है । आलम और मोख का प्रेम, धनखानन्द और मुजान का, बोधा और मुमान का, इसी प्रकार ठाकुर का भी वैयक्तिक प्रेमाख्यान अवि-दित नहीं । रसखान भी किसी से दिल लगाने के बाद ही भगवदोन्मुख हुए थे । जाहिर है कि इनके प्रेम में तीव्रता होगी, सच्चाई होगी जो इनके काव्य में भी यथावत प्रतिकलित है । इनके काव्य में जो तीव्र स्वानुभूति और व्यक्ति-निष्ठता है वह भी इसी कारण । माराय यह कि इनका जीवन और व्यक्तित्व ही प्रणय-व्यनिमित्त था जो अत्यन्त जीवित रूप में इनके काव्यों में प्रतिच्छायित मिलेगा ।

ये कवि काव्य की समामायिक प्रवृत्तियों और पूर्ववर्तिनी परम्पराओं से अनभिज्ञ रहे हो तो बात भी नहीं। सभी किसी न किसी सीमा तक तरसम्बन्धी सँकारों से संपृक्त हैं किन्तु ये प्रभाव इतने जबरदस्त नहीं रहे हैं कि वे इन कवियों को अपने निम्न और रुढ़ियों के शिकंजे में बाँध सकते जैसा कि रीतिबद्ध कवियों के साथ हुआ। इन कवियों का निजी व्यक्तित्व अत्यंत प्रबल था। वे काव्य रुढ़ियों को छोड़कर स्वनिर्मित मार्ग पर चलने में अभिलाषी थे। उन्होंने काव्यक्षेत्र नवपथ का निर्माण किया। भाषा और शैली शिल्प में उन्होंने अनेक नवीनताओं का विधान किया। ये कवि यह अच्छी तरह समझते थे कि काव्य में भाव रस तरंग ही मुख्य होता है। शैली शिल्प तो आश्रित वस्तु है। वह साधन ही हो सकती है, साध्य नहीं। इसलिये साधन को ही साध्य मान लेने की भूल उन्होंने नहीं की जैसा कि आचार्य केशव सरीखे कई रीतिकार कर चुके थे। इसीलिये वाश देंगे कि भाषा-श्लेषकरण आदि का आग्रह रीति-स्वच्छन्द प्रेमी कवियों में नहीं मिलेगा। रसज्ञान और ठाकुर की भाषा की गहरी अपनी उपमा खाप है। घनशानन्द में व्यञ्जना की जो बख्ता है वह उनके द्वारा अनुसरित काव्यवस्तु या प्रेम वैषम्य के कारण। इन कवियों में सीलीगत जो सीन्दर और भगिमा है वह इनके व्यक्तिगत वैशिष्ट्य के कारण।

काव्यगत दृष्टिकोण की भिन्नता

काव्य के सम्बन्ध में रीतिस्वच्छन्द कवियों का दृष्टिकोण रीतिबद्धों से भिन्न था। वे रीति के सँकरे पथों पर नहीं चलना चाहते थे, वे काव्यमहाकवी का मार्ग प्रशस्त करने के अभिलाषी थे। वे काव्य की स्वानुभूति-प्रेरित मानते थे ज्ञायमान-श्रमृत नहीं, इसी से वे रीतिबद्ध काव्य की उपेक्षा ही नहीं निश्चित विगहंणा की दृष्टि से देखते थे। पिटे पिटाए दिन पर छन्द रचना कर चलना उनकी दृष्टि में निष्ठ था। परम्परागत उपमाओं के विधान मान में जो उत काल की कविता की प्रधान प्रवृत्ति थी कवि और काव्य की कोई सार्थकता न थी इसी में ठाकुर कवि ने काफी लोभ ने साथ उस युग के रीतिबद्ध कवि की फटकारा है—

सोख लीन्हों मीन मृग खत्रन कमल नैन,
सोख लीन्हों यश श्री प्रताप को कहलायो है।
सोख लीन्हों कल्पवृक्ष कामधेनु चिन्तामणि,
सोख लीन्हों मेरु श्री कुशेर गिरि आनो है ॥
ठाकुर कहत याको बडी है कठिन बात,
याको नहीं भूलि कहूँ बाँधियत जानो है।
उल सो बनाय छाप मेनत सभा के बीच,
सोगन कवित्त कीवो सेन करि जानो है ॥ (ठाकुर)

काव्य के महत्तर लक्ष्य से अनलग्न उसके साथ खिलवाड़ करने वाले कवियों और आने वाली पीढ़ियों पर इस फटकार का अच्छा प्रभाव पड़ा। रीतिबद्धों से तो यह अभिन्न पथानुधावन हुआ जो आधुनिक काल में आकर रीति से ऊँचे हुए कवियों ने काव्यक्षेत्र में सर्वथा नवीन पथ का अनुसरण किया। कविवर घनशानन्द ने भी अपनी काव्य प्रवृत्ति का जमागत एवं समामायिक काव्य प्रवृत्ति से पार्थक्य इन शब्दा में घोषित किया है—

तोछन ईछन बात बखान सो पनी दसाहि लँ सान चक्रावत।
प्रार्थनि प्यास भरे सति पानिप मायल घायस जोप चक्रावत।

हैं घनमानन्द छावत भावत जान सजीवन और तें धावत ।

लोग हैं लागि कवित बनावन मोहि तौ मेरे कवित बनावत ॥ (घनमानन्द)

उन्होंने स्पष्ट कह दिया है कि कवित-रचना मेरा साध्य नहीं, वह साधन मात्र है। साध्य तो महत्तर है। इसी प्रकार मेरे काव्य की प्रेरणा भी नपन और तीव्र है। मुजान के प्रति मेरा उत्कट प्रेम और तीव्र व्यामोह उसके लिए मेरे प्राणों की जो तृषा है वही मेरे काव्य में क्रान्ति का मृजन करती है। जाहिर है कि ये कवि काव्य किसे बहते हैं। उनकी काव्य विषयक धारणा कितनी उन्नत है। इनके विपरीत इसी युग के रोतिवद्व शीघ्रंश कवियों ने कितनी तुच्छतर सिद्धियों में ही काव्य की मिट्टि मान ली थी—

(क) जदपि मुजानि सुलच्छनी सुवरन सरस मुवृत्त ।

भूषण दिन न बिराजई कविता खनिता मित ॥ (केशवदाम)

(ख) सेवक सिनापनि को सेनापति कवि सोई

जाको हूं धरय कविताई निरवाह को । (सिनापनि)

(ग) दूषन को करिके कवित दिन भूषन को

जो करे प्रमिद ऐसो कौन नुर मुनि है । (सिनापनि)

(घ) बानी सो सहिन सुवरन मुंह रहें जहां

घरनि बहुत भानि धरय समाज को ।

मस्या करि लोभं झलकार हैं अधिक यारें

राखें मति ऊपर सरस ऐसे साज को ॥ (सिनापति)

स्वच्छन्द कवियों ने साधन को साध्य समझ बैठने की भूल न की। अलङ्कृति में ही काव्य की सफलता है ऐसा उन्होंने न कभी कहा न कभी माना जैसा कि सेनापति, केशव आदि ने स्वीकार किया है। काव्य की चित्तहारणी शक्ति में ही उन्होंने कवित्व का अधिवास माना और काव्यगत यह चित्तहरण-शक्ति यमक, अनुप्रास, उपमा और उत्प्रेक्षा के विधान द्वारा प्राप्य नहीं, इनका उद्गम तो तीव्र अनुभूतियों का बोध उनका अन्तस्तल ही था। स्वच्छन्द काव्य की इसी विशिष्टता को लक्ष्य करके पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने कहा है— 'स्वच्छन्द काव्य भावभाषित होता है, बुद्धि बोधित नहीं, इसीलिए आन्तरिकता उसका सर्वोपरि गुण है। आन्तरिकता की इस प्रवृत्ति के कारण स्वच्छन्द काव्य की सारी साधन सम्पत्ति शासित रहती है और यही वह दृष्टि है जिसके द्वारा इन कर्ताओं की रचना के मूल उत्स तक पहुँचा जा सकता है।' इस हृदय, भाव या अनुभूति सत्त्व को ही रोतिमुक्त काव्य में प्रधान स्थान प्राप्त हुआ है, अलङ्कार या भगिमा को जो बुद्धि एवं वस्त्रना को उपज है और रघान दिया है। ऐसा नहीं होने पाया है कि भगिमा या अलङ्कृत (बुद्धिसत्त्व) को स्वच्छन्द काव्यक्षेत्र से खदेड़ दिया गया हो, उसे रहने दिया गया है किन्तु भाव या अनुभूति (हृदयसत्त्व) के अधीन बनाकर। रोतिकाव्य में तो बुद्धि (भगिमा या अलङ्कृति) को पट्ट महियों का पद प्राप्त हुआ था हृदय (भावानुभूति) को अधीनस्थ दासी का पद किन्तु रोति-स्वच्छन्द काव्य में प्रथम उलट गया है। चेरी (हृदय) रानी हो गई और रानी (बुद्धि) चेरी—

रोति मुजान सचो पटरानी बचो बुधि बावरी ह्वैं करि दासी ।

ये कवि भाववेग में रचना किया करते थे, भाव ने ऐसे आवेग में जिसके सामने

काव्यरीति, कुलमर्यादा, लोकताज सभी के बन्धन टूट जाया करते थे। उनका तो कहना था कि बन्धन और मर्यादा के चक्कर में पड़ना हो तो इस पथ पर पाँव मत रखो—

सोक की भीत घरा घरो मौत तो प्रीति के पड़े परी जनि कोऊ । (बोधा)

सच बात है काव्य और प्रेम-जगत के इस अभिनव पथ पर बहुतों ने पाँव नहीं दिया, इस पथ पर जाने वाले थोटे ही थे धुने हुए किन्तु सच्चे जहाँ मर्द। प्रेम की घोर मरकर नहीं जीवित रहकर खेलने वाले, जीते जी मृत्यु को वरण कर लेने वाले जैसे घनआनन्द, कुल और धर्म की तिलाजलि दे देने वाले रसमान और बोधा। ये कवि काव्य-रीति को पकड़कर मला क्या चलते। इन स्वच्छन्द कवियों के काव्य का क्या आदर्श था, उनके चलने की कसौटी क्या है इसे घनआनन्द के कवित्तों के सग्रहकर्ता ने बहुत मर्मज्ञता से व्यक्त किया है। उन्होंने कहा है कि घनआनन्द सरीखे निर्वन्ध प्रेमी के गूढ़ प्रेम-भाव-भरित काव्य को समझने में साधारण व्यक्ति समर्थ नहीं। उसे तो प्रेम की तरंगियों में भली भाँति डूबा हुआ व्यक्ति ही समझ सकता है। फिर उस व्यक्त को बजभाषा का भी अच्छा ज्ञान होना चाहिए और नाना प्रकार के सौन्दर्य-भेदों से अभिज्ञ भी। उसे मयोग और वियोग की स्थितियों एवं असह्य घटवृत्तियों को समझने की क्षति-सम्पन्नता भी अपेक्षित है। किन्तु इन सारी विशेषताओं से भी विशेष जो विशेषता उभरती होनी चाहिये वह यह कि उस काव्य रसास्वादक का हृदय अहिंमिति प्रेम के तरल रंग में सराबोर होना चाहिए तथा वियोग और मयोग दोनों स्थितियों में अनुपस्थित, अज्ञात रहने वाला होना चाहिए और चित्त का स्वच्छन्द, निर्वन्ध होना चाहिए। तभी वह घनआनन्द के काव्य के मर्म तक पहुँच सकता है। जिनके मर्म चक्षुओं से नहीं भ्रतचक्षुओं से, हृदय की ओलों से प्रेम की पीड़ा देखी हो, सही हो, वही घनआनन्द की कृतियों में अतर्क्य वेदना का मर्म समझ सकता है मात्र शास्त्रज्ञान-प्रवीणता से काम चलने वाला नहीं। जिसके हृदय की आँखें नहीं खुली हैं वह घनआनन्द की रचना को अन्य साधारण अथवा रीतिबद्ध कवियों की रचना मात्र समझकर रह जायगा—

जग की कथिताई के घोले रहें हूँ प्रवीनन की मति जाति जनी ।

समुझै कविता घनआनन्द की हिय-आँखिन नेह की पीर तबी ॥ (अजनाय)

भावविशेष या भावप्रवणता

स्वच्छन्द धारा के कवियों की पहली विशेषता जहाँ काव्यगत दृष्टिकोण में देखी जा सकती है वही इनकी दूसरी प्रमुख विशेषता उनके काव्य में प्राप्य भावविशेष अथवा भाव-प्रवणता में देखी जा सकती है। कवित्व उनका साध्य न था, अतः करण की भावराशि को मुक्त भाव से उद्घेल देने में ही उनकी तृप्ति थी। ये ही कवि ऐसे थे जो हृदय की मुक्तावस्था प्राप्त कर रसदशा को पहुँचा करते थे। काव्य रचना करते हुए ये आत्म-विमोह हो जाया करते थे। इस रसदशा को प्राप्त कर उनकी वाणी स्वतः अभिमामयी हो जाती थी। अतः चेतना की ऐसी प्रवीण स्थिति की व्यञ्जना सीधी भाषा में सम्भव भी न थी इसलिए इन स्वच्छन्द कवियों की भाषा शैली में जो बाँधपन है वह सृष्टि और अनायास है उसके लिए इन्हें माधापन्ची नहीं करनी पड़ी है। इसीलिए उसमें नव्यता है विप्लवपूर्ण अथवा चरित-चर्चन नहीं। उनकी काव्यविभूति की सुपमा नैसर्गिक है आभ्यासरिक्ता से सृष्ट। इन कवियों की इसी विशेषता को लक्ष्य कर आचार्य मिश्र ने लिखा है—“ये वासना हैं पवित्र

राजाओं के मानम का रत्न करने वाले चातुकार नहीं थे। ये अपनी उमा के आदेश पर फिरकने वाले थे। जग के कवि काव्य के बहिरंग में ही निरते रह गए, उनके अंतरंग में प्रविष्ट नहीं हुए। इसी से 'स्वच्छन्द कवि' हृदय की दीड़ के लिए राजमार्ग चाहते थे, रीति की सँकरी गली में घक्कम-धक्का करना नहीं। ये कविना की नयी तुली नाती खोदने वाले न थे। ये काव्य का उत्तम प्रवाहिन करने वाले या मानव-रस का उन्मुक्त दान देने वाले थे। पश्चिमी समीक्षकों के दृग से वहाँ तो रीतिबद्ध कर्ता की इति चेतनादस्था (conscious state) में गयी जाती थी और रीतिमुक्त कर्ता की कविता अन्तःस्था (subconscious state या unconscious state) में लीन हो जाने पर आपत्ते आप उद्भूत होती थी। रीतिमुक्त कवि का काव्यस्त्रोत्र स्वतः उद्भासित होता था। रीतिबद्ध कवि की काव्य प्रणाली उसकी बुद्धि के मस्तिष्क पर टेढ़े-सीधे भाग पर बहती थी, पर रीतिमुक्त या स्वच्छन्द कवि अपनी भावधारा में स्वतः बह जाता था। इस प्रकार दोनों का अंतर स्पष्ट है।^१ अनुभूत वस्तु या विषय वे कवि सामने नहीं लाया करते थे। जो सासारिक सत्य, जीवनगत तथ्य, भावगत अनुभूतियाँ इनकी अपनी हुआ करती थी इनका काव्य उसी से निर्मित होता था। पराई अनुभूतियाँ, पराए भाव व पराई उत्तियाँ इनमें नहीं। रीति से सगे लिपटे कवियों ने जहाँ तहाँ चोरी की वान बहूत थी। भाव का अपहरण, भाषा की चोरी ये सब चलती थी। संस्कृत कवियों की कितनी ही उत्तियाँ, रूपनाएँ, भाव हिन्दी कवियों ने चुराए, बिरोपकर रीतिबद्धों ने। बिहारी, देव, बंशज सरीखे प्रतिभावान कविया तब ने ऐसा किया फिर औरों की तो वान ही क्या। ये चोरी छोटे कवि जापम में भी कर लिया करते थे। सेनापति सहज मेधावी और प्रतिभासम्पन्न कवि की तो इस साहित्यिक चोरी का ऐसा भय था कि उन्हें हर छंद में अपना नाम रखना पड़ा और बार-बार बहना पड़ा कि हे महाराज! आजकल तो ऐसे कवि हो गये हैं जो एक चरण तो क्या छन्द के चारों चरण चुरा दिया करते हैं, मेरे कवितो की उनसे जाप रखा करें इसीलिये अपने कवितो की यह याता मैं आपकी समर्पित कर रहा हूँ, किन्तु रीति-स्वच्छन्द धारा के किसी भी कवि को इस प्रकार करने की आवश्यकता न थी। उन्हें कविता लिखकर कुछ धन या कीर्ति बनाना न था, कोई उनका ऐहिक सत्य न था। उनकी कविता उनके हृदय का भार हल्का करने वाली थी, उनका दुःख दद मिटाने वाली थी, उनकी तड़प और दीस की राहत देने वाली थी। वह स्वानुभूति-निर्हापणी थी। औरों से उन्हें क्या लेना देना इसलिए उनकी कविता भी औरों के लिए न थी। औरों की उनकी अनुभूति से राहत मिलती ही, रसोपलब्धि हो जाती ही वह बात अलग पर वह उनका अर्थ न था। अप्रति कविता के के अप्रति अस्वच्छन्द बड़ लिया करते थे, उनकी प्यास बुझा लिया करते थे—'लोग हैं लागि कवित्त बनावत मोहि तो मेरे कवित्त बनावत।'

व्यक्ति-वैशिष्ट्य

भावावेगमयी कविता लिखने के कारण रीतिमुक्त कवियों के काव्य में जो व्यक्ति-वैशिष्ट्य आ गया है वह भी इन कवियों की एक प्रमुख विशेषता है। ठाकुर, बोधा, रसखान, घनानन्द आदि की कविता महज ही पहचानी जा सकती है। इनकी रचनाओं से यदि इनके नाम निवाल भी दिये जायें तो भी काव्य-पाठक इनकी वृत्ति, भावानुभूति और अभिव्यक्ति

^१ घनानन्द पयावली : बाङ्गमूल, पृ० १३-१४।

पद्य के वैशिष्ट्य के कारण इनको पहचानने में मूल नहीं करेगा। इसके विपरीत रीतिवद्ध या रीतिसिद्ध काव्यकारों की मंत्रालो की सख्या के बीच बिहारो, भूपण, मतिराम, पद्माकर आदि कुछ ही कवि ऐसे मिलेंगे जिन्हें उनकी व्यक्तिगत विशेषता के कारण पहचाना जा सकता है। शेष संकेतो कवि ऐसे मिलेंगे जिनकी रचना की नाम निकाल देने पर, प्रयत्न करना असंभव ही है क्योंकि उनमें वृत्ति और शैली-भेद अन्य विशेषता है ही नहीं। उनका व्यक्तित्व और उनकी रचना शैली इतनी आवेगमयी न थी जिससे काव्य-पटल पर उनकी निजी लीक बिध सकती। एक दूसरा भी कारण था। ये कवि सुनिश्चित लीको पर चले फलतः नवीनता-विधान की गुंजाइश ही कहाँ। कवि-शिक्षा के ग्रन्थ पढ़ पढ़कर उन्हे नये मार्गों पर चलना तो दूर सोचने की शक्ति भी शेष न रही थी। अधिकांश तो अलंकार और-भेद विषयो पर लक्षणोदाहरण प्रस्तुत कर देने में ही कविकर्म की इयत्ता समझने लगे थे। फलतः एक सी उक्तियाँ, एक से वर्णन, एक सी विशेषताएं अधिकांश कृतियों में उत्पन्न हुईं। किसी ऋतु अथवा नायिका विशेष के वर्णन से सम्बन्धित २५ भिन्न कवियों के छन्द एकत्र कर लीजिये और उपर्युक्त कथन बिना विशेष श्रम के सिद्ध हो जायगा। ऋतुगत वे ही वर्ण अथवा उल्लेख, नायिका विशेषगत वे ही वर्णों बोधे हेर-फेर से लक्षण समी छन्दों में मिलेंगे। कही-कही तो उक्ति, शब्दावली और अलंकार तक का साम्य मिल जायगा। इसका कारण यह नहीं कि सभी कवियों ने अनिवार्य रूप से भाव अथवा उक्ति का अपहरण किया वरन् यह कि उनके सोचने की दिशाएँ इसी निदिष्ट हो चली थी, विचार या कल्पना जगत इतना संकुचित हो चला था कि वे उस काव्य-परम्परा से इतर दिशाओं में अपनी दृष्टि और कल्पना को दौड़ा सकने में असमर्थ थे जिसका पठन-पाठन के नियमित रूप में करते आते थे। बिना साहित्यिक अध्ययन-अनुशीलन की न हो, वर्तमान युग ही उस युग में क्षुधा थी और न सुविधा। प्रतिमाएँ थी किन्तु 'गाइर की जाति' की भाँति एक ही पथ पर अधानुसरण करने वाली। रीतिमुक्त कवियों ने यह अधानुसरण न था। उनका अपना जीवन था, अपना जगत था। प्रेम की अपनी अनुभूति थी और वृत्ति का अपना रस था। इनलिए उनके काव्य का वस्तुजगत, कल्पनाजगत और शिल्प-जगत बिना और विस्तृत है, रीति में मुक्त और निरपेक्ष है। और इसी कारण उनमें व्यक्ति वैशिष्ट्य का विशेष विकास भी लक्षित होता है। दो दूक बात कहने में बोधा अपना सानो नहीं रखते, लोकोक्ति समित प्रवाह-पूर्ण भाषा लिखने में ठाकुर अपनी मिलाव नहीं रखते, शीति विपमता का अनुभूति-प्रवण-चित्रण और विरोधाश्रित भाषा शैली का चमत्कार दिखाने में घनजानद की समता कहाँ और उन्मादिनी परानुरक्ति का रसखान का सरस सरल चित्तरा दूसरा कहाँ। अपनी इसी निजता के कारण ये कवि हिन्दी की काव्य-सम्पदा के सार्वक और रीतिवद्ध काव्य-काल में एक अभिनव प्रेमधारा के प्रवाहक हो गए हैं।

काव्य-सम्प्रदाय के अनुसरण से विरत

रीतिमुक्त कवियों ने किसी काव्य सम्प्रदाय का अनुसरण नहीं किया। ठाकुर, बोधा, घनजानद आदि काव्य रीतियों में अनभिज्ञ नहीं थे। इसके पर्याप्त संकेत उनके काव्यों में मिलते हैं। इन्होंने काव्य की किसी परिपाटी विशेष पर नहीं चलाया। सस्कृत साहित्य में प्राप्य विविध काव्यदर्शनो—अलंकार, रीति, लोकोक्ति, ध्वनि आदि का विवेचन, निरूपण

या अनुसरण इन्हें इष्ट न था। रस, अलंकार, छन्द, दोष, वृत्ति आदि काव्यांगों और नायिकाभेद आदि विषयों पर ग्रंथ रचना करना रीतिबद्धों के लिए जरूरी था परन्तु इनके लिए सर्वथा त्याज्य था। ऐसी वृत्ति वालों की तो इन लोगों ने भर्त्सना की है। ये कवि लौक छोड़कर चलने वाले संपूतों में थे। रीतिशास्त्र के ग्रंथ लिखकर राजाओं को कवि शिक्षा देना या आचार्यों की पदवी प्राप्त करना या कविता के दंगल में अपनी प्रतिष्ठा जमाना इनका लक्ष्य न था। ऐसे उर्दूदोषों से ये कोसों दूर थे। चित्तहारिणों काव्यगुप्ति द्वारा अपने मन के भार को हटका करना, आत्माभिव्यक्ति करना और आत्मविकास करना यही इनका लक्ष्य था।

दरबारदारी से दूर

यश, पद और धन की लिप्ता इन्हें न थी। इन्होंने इसीलिए दरबारों की सेवा न की जिन्होंने की भी वे अधिक दिन तक वहाँ टिक न सके वस अपनी इसी वृत्ति के कारण। रीतिमुक्त कवियों को दरबारी कवि नहीं कहा जा सकता। वे अपने आश्रयदाता के यहाँ टुकड़े तोड़ने वाले और उनकी प्रशस्ति में अपनी प्रतिभा का अपव्यय करने वाले कवि न थे। ठाकुर, घनानंद, बोधा ने तो राज्याश्रय को ठोकर मारकर अपने चित्त की स्वच्छन्दता का परिचय दिया था। बोधा तो यह कहकर कि—'जो धन है तो गुनी बहुतें घर जो गुन है तो अनेक हैं गाहक' अपने आश्रयदाता महाराज क्षेत्रसिंह की राजसभा छोड़कर चले गए थे। इन स्वच्छन्द वृत्ति के कवियों का स्वाभिमान अछोर था, बोधा तो अपनी ऎठ में यहाँ तक कह गये—

होय भगूर तासो बूनी मगरूरी कीजें
लपुता हूँ चलैं तासो लपुता निबाहिये ।
बाता कहा सूर कहा सुन्दर प्रबोन कहा
आपको न चाहै ताके बाप को न चाहिये ॥

यही हाल घनानंद का था। मुहम्मदशाह रंगीले के मीरमुद्दी ये परन्तु उनका काव्य और संगीत, शाह की इच्छा का गुलाम न था। वह उनकी अपनी मर्जी की चीज थी। अपनी इसी वृत्ति के कारण वे उनके राज्य में अधिक दिन ठहर न सके। मन की यह मर्जी और ठसक रीतिबद्ध काव्यकारों में विरल थी। वे अपने आश्रयदाता से विरोध ठानते या उनकी मरजी के खिलाफ चलते बहुत कम देखे गए। रसखान तो बादशाहवश के ही थे पर अपनी वृत्ति की स्वच्छन्दता के ही कारण वे सारी वशानुगत ठसक छोड़कर बृन्दावन चले आए थे और वहाँ के गोपाल बन गए थे। द्विजदेव तो अयोध्याधिपति ही थे, उनका भी यही हाल था। स्वच्छन्द प्रेमी बनने में ओ आनन्द था वह रात्रभोग में कहाँ, उन्हें राधा और कृष्ण तथा उनके प्रेम ने असाधारण रूप से मुग्ध किया था। नागरीदास ऐसे भक्त और स्वच्छन्द प्रेमी इसी कोटि के कवि हो गये हैं। जैसा वह आपे हैं वे कवि अपने हृदय को उमग पर थिरकने वालों में थे। आश्रयदाता के आदेश पर नृत्य करने वाले नहीं। ये प्रेम पर मर मिटने वाले थे, स्वाभिमान को रौंदकर जीने वाले नहीं। यही कारण है कि किसी रीतिमुक्त कवि ने अपने आश्रयदाता की प्रशस्ति में कोई काव्य नहीं लिखा है। परिस्थिति के सघात से उन्हें दरबार में भले ही शरण लेनी पड़ी हो परन्तु अपनी स्वच्छन्द वृत्ति के कारण वे वहाँ ठहर नहीं सके हैं।

प्रबन्ध रचना की प्रवृत्ति

रीतिमुक्त काव्यकारों में एक अन्य विशेषता यह भी लक्षित होती है कि उनकी प्रवृत्ति प्रबन्ध रचना की ओर भी थी। ऐसा तो नहीं था कि सूफी आध्यात्मिक काव्यकारों की भाँति इन कवियों ने अनिवार्य रूप से प्रबन्ध रचना की हो परन्तु इतना अवश्य कि अपने भाव में निमग्न हो वे विविध प्रबन्ध भी लिखने में समर्थ होते थे। आलम के लिखे दो प्रबन्ध काव्य बताये जाते हैं—१ माधवानन्द कामकदम्बा, २ श्यामसनेही। श्यामसनेही में रुक्मिणी के विवाह की सुप्रसिद्ध कथा है तथा माधवानन्द कामकदम्बा प्राकृतकालीन प्रसिद्ध कथा को लेकर लिखी गई है। इसी कथा को और भी अधिक विस्तार के साथ आगे चलकर बोधा ने 'विरहवारीय' नाम से लिखा। चनबानन्द ने कोई विस्तृत प्रबन्ध नहीं लिखा किन्तु उनकी कुछ कृतियाँ प्रबन्ध नहीं तो निबन्ध-काव्य की कोटि में आ जायेंगी जैसे गिरि-पूजन, यमुनायश, वृषभानुपुरसुपमा वर्णन, गोकुल गीत आदि। ब्रजव्यवहार में प्रबन्धरसकता का भी थोड़ा विकास देखा जा सकता है। यद्यपि इन कवियों की भी मूल-वृत्ति मुक्तक अथवा स्फुट रचना की ओर ही विशेष थी फिर भी प्रबन्ध की दिशा में इनके उपर्युक्त प्रयत्न नजरग्राह्य नहीं किये जा सकते। रीतिबद्ध कवियों की रचनाएँ तो अपिकाशत लक्षणों को चरितार्थ करने वाले उदाहरण के रूप में लिखित हैं फलतः उन्होंने मुक्तकों के ही ढेर लगाये। प्रबन्ध-रचना की ओर वे न बढ़े। प्रबन्ध की रचना उन्होंने यदि की भी तो अधिकांशतः बीरगाथाओं की शैली पर जाग्रदानीयों की प्रशंसा करते हुए जैसे बीरसिंह देवचरित, हिम्मतबहादुर-विरदावली आदि। यदि रीतिबद्ध कवि गजगानुधावन और रुद्रि का पद्य छोड़कर काव्य रचना में लगे होते तो सम्भव है कुछ क्षतिशाली प्रबन्ध भी लिख जाते। केशवदास ने कुछ प्रयत्न किया भी पर रीति में उनका मरिचक इतना मौकिल था कि रामचन्द्रिका स्वतः काव्यरीति के नाना अंगों छन्द, श्रुति वर्णन आदि के उदाहरणों का विशाल सग्रह जान पड़ने लगती है। प्रबन्ध तब तो उसमें स्थित है ही। रीतिमुक्तों के दो-चार प्रयत्न हम दिशा में हैं वे रीति का मार्ग छोड़कर चलने के ही कारण। एक दूसरा भी कारण था जिससे प्रबन्ध काव्य की ओर रीतिमुक्त कवियों की दृष्टि किसी सीमा तक नहीं बढ़ पा कृष्ण-चरित्र के उत्तरवर्ती अक्ष का ग्रहण जैसे श्यामसनेही, में या आलम के नाम पर बड़ी हुई रचना गुरामा-चरित्र में। कृष्ण का प्रारम्भिक जीवन, उनकी बाल लीला, शिशु-प्रीति, विशोर-जीवन, गोकुल, ब्रज और वृन्दावन का मायुर्यपूर्ण वृत्तान्त प्रबन्ध की धारा के लिए उपर्युक्त नहीं पड़ता इसी में हिन्दी साहित्य के समूचे मध्ययुग, लगभग ४५० वर्षों के साहित्य में कृष्ण के प्रारम्भिक-जीवन से सम्बन्धित प्रबन्ध-ग्रन्थों का नितांत अभाव है। नन्ददास कृत रूपमञ्जरी, भँवरगीत और रामपचाध्यायी अपवाद स्वरूप ही हैं। इस अक्ष के विस्तार विन्तु स्फुट वर्णनों में तो समूचा रीतिशाली काव्य भरा पड़ा है। स्वच्छन्द कवियों के प्रबन्ध ग्रन्थ सूफी आध्यात्मिक काव्यों से स्वतन्त्र और भिन्न शैली में लिखे गए हैं। इनके काव्य शुद्ध भारतीय प्रेम-काव्यों की परम्परा में दिखाई पड़ते हैं। बोधा ने अपने माधवानन्द कामकदम्बा चरित्र या विरह-वारीय में सूफी प्रेमाध्यानों की भाँति रहस्यदर्शी पक्ष का समावेश नहीं किया है। उसमें कोई मर्यादा कि, अग्न्योक्ति या अन्यापदेश (Allegory) नहीं है सूफी इतरमजाजी और इश्कवकीवी की चर्चा अने ही हो परन्तु काव्य की कथावस्तु किसी रूप में अल्पव्यक्त नहीं हुई है। इस प्रकार स्वच्छन्द कवियों के कथानक-काव्यों में

प्रबन्ध की प्रवृत्ति जहाँ तहाँ लक्षित होती है जो रीतिबद्ध कविओं में नहीं मिलती । ज्ञानम के जो ग्रन्थ पौराणिक या प्रस्थान कथानकों को लेकर लिखे गए हैं उनमें भी प्रेम के स्वच्छन्द रूप का ही ग्रहण हुआ है ।

देश के पर्वों एवं त्यौहारों का उत्सासपूर्ण वर्णन

रीतिमुक्त शृंगार वाग्म्य की एक अन्य विशेषता है देश के पर्वों एवं त्यौहारों का उत्सासपूर्ण वर्णन । रीति में वैसे कविओं की दृष्टि उधर न जा सकती । शास्त्रबद्ध विषयों से बाहर उन्होंने कदम नहीं बढ़ाया फलतः सांस्कृतिक जीवन में हर्ष और आनन्द का जो स्रोत विभिन्न पर्वों एवं त्यौहारों पर ग्राम निवासियों की मनोभूमि में उद्बलित एवं प्रवाहित होता था उसका स्वरूप वे कवि सामने न ला पाए । यह कार्य ठाकुर और दोंपा सरीखे महदयों के लिए ही शेष रह गया था । ठाकुर के वाग्म्य में तो कुन्देलखण्ड में प्रचलित त्यौहारों का वर्णन विशेष मनोयोग से हुआ है जैसे गनगौर, अलती, हरियाली तीज, बरगदाई (दट-सावित्री), होली, झूला आदि । रीति-स्वच्छन्द कवि देश के ऐसे जानबोलास पूरा पर्वों और अवसरों पर अपने हृदयगत उत्साह और उत्साह को व्यक्त करते देखे जाते हैं । इन पर्वों और त्यौहारों पर जन-जीवन में जो हर्ष और उछाह आज भी योश बढ़त देखा जा सकता है उसकी अभिव्यक्ति इन्होंने की है, केवल परम्परा-मोपक रचनाकारों की भाँति वमन श्रुत और होली के पिटे पिटाये वर्णन करते ही ये नहीं रह गए हैं । 'गुलाब की गरद' और 'केसर की कीच' में आगे भी इन्होंने अपनी दृष्टि का प्रसार दिखलाया है । हमारी नागरिकता का अह्वार, बौद्धिकता का विवश तया व्यस्त एवं सक्षम स्वार्थी जीवन क्रमः हमें अपने प्राचीन सम्कारों से दलग करता जा रहा है, हम अपने देश की सांस्कृतिक परम्पराओं को भूलते जा रहे हैं और ग्रामीण जीवन में पर्वों और त्यौहारों के प्रति जो अद्भुतप्रतिभासी आनन्द-वासना है उसमें रीतिबद्ध कवि दूर ही रहें हैं परन्तु ठाकुर ऐसे स्वच्छन्द रीतिमुक्त कविओं में कुन्देलखण्ड के जनजीवन के बीच के अलती, गनगौर, दट-सावित्री (बरगदाई), होली आदि द्रत-पूजन, पर्व एवं त्यौहार आदि का चित्रण कर अपनी हार्दिकता के व्यापक प्रसार का परिचय दिया है । रीतिबद्ध कवि भला ऐसे हृदयप्राही जीवन प्रसंगों का ग्रहण कैसे करते । शास्त्र में इनके वर्णन का न तो विधान ही है और न कही कोई उल्लेख ही । ठाकुर कवि द्वारा अलती (जयस्य तृतीया, बैराख शुक्ल तीज) का वर्णन देखिए । यह हिन्दू स्त्रियों के लिए द्रत एवं पूजन का महत्वपूर्ण पर्व है । इन दिन कुन्देलखण्ड में तथा उत्तर भारत के अन्य हिस्सों में भी किसी दटवृत्त के नीचे स्त्रियाँ पुत्तलिका पूजन करती हैं । पुरुष भी सज-धजकर पूजन देखने जाते हैं । पूजनीपरात पुरुष स्त्रियों में उनके प्रेमियों और स्त्रियाँ पुरुषों में उनकी प्रेमिकाओं का नाम प्रत्यक्ष हैं । सज्जा और स्नेह के बारण जब ग्राम लेने में संकोच धीरे दिनव होने लगता है तो वे एक दूसरे को गुलाब या चमेली की सुबोमल छवियों से मारते हैं । इस प्रसंग का ठाकुर द्रत वर्णन देखिए—

गाँठ गठीली चमेली की दोदर घाले न कोऊ अनूतरी रहें ।
ऊनई नाम सेवाधो तो लेहैं पं घाले ते लान कहा रस रहें ॥
ठाकुर कंज कली सी लसी बलि दा जड़ चोट सरीर न मंहे ।
शाल कहै कर जोर हहा यह बोदर लाल हमें लगी जंहे ॥

इसी प्रकार बोधा ने वैवाहिक संस्कारों का कैसा हृदयग्राही चित्र माधवानल काप-कदला में अंकित किया है। उन्होंने आगन लिपाने, दीवाली के पुतवाने, घरों के छवाने आदि का वर्णन किया है और बताया है कि विवाह के अवसर पर किस प्रकार कलश सजाए जाते हैं, हरे बांस को वेन्द में गाड़कर मंडप सजाया जाता है, उसे जामुन के पत्तों से छाया जाता है, गौरि की स्थापना होती है स्त्रियाँ वस्त्राभूषणों से सज-धजकर मंगलगीत गाती हैं। कोई स्त्री लेन चढ़ाती है, कोई रखोई तैयार करती है, सब जगह 'हरवर-हरवर' हो रही है। सारे बुटुम्बीजन बुलाए जाते हैं, मंडवा में भोजन कराया जाता है, सबेरे मिलमायन होमी है, स्त्रियाँ होने वाली वधू को हस्दी-लेल चढ़ाती हैं, सारे नगर में नाऊ नेवना बाँटता है, सभी पुरवासियों की देवसभा सी पगत सगनी है। प्रत्येक वर्ण के लोग अपनी-अपनी पगत में बैठकर 'बोधा, पुरी, सुनारी' का जेंबनार करते हैं। दूसरे दिन बेवल कुटुम्ब के ही लोग होते हैं और मंडवा के तले 'वराभात' (बन्वी रखोई) खाते हैं आदि आदि। हिन्दू जीवन का परम ध्यामोहक यह विवाह संस्कार बड़ी मनोहरता से बोधा के काव्य में सचित्र हुआ है। जन-जीवन के ऐसे मर्मस्पर्शी प्रसंगों पर इन रीति निरपेक्ष कवियों की ही दृष्टि जा सकती थी। भला स्वकीया, परकीया और गणिका, मुग्धा, मध्या और प्रौढा तथा खडिता और अग्रिस्तारिका के भेद प्रभेदों में फँसी रीतिरस दृष्टि इन रीति वाह्य विषयों पर कैसे जा सकती थी? प्रकृति चित्रण के क्षेत्र में थोड़ी स्वच्छन्दता के दर्शन द्विज-देव और बोधा में होते हैं। आलम के प्रबन्ध में, विसव प्राकृतिक रमणीयता का जहाँ तहाँ विषय हुआ है पर वनत वह भी बिरही माधवानल के बिरह की या तो पृष्ठभूमि बना है या छद्मीक। द्विजदेव का प्रकृति प्रेम प्रमिद है। वे किसी सीमा तक उसे आलम्बन रूप में ग्रहण कर सके हैं। अन्य कवियों ने उसे परम्परागत रूप में ही ग्रहण किया है।

मूल वक्तव्य • प्रेम

स्वच्छन्द कवियों का मूल वक्तव्य प्रेम है। इसी मूलवर्ती सचेदना से उनका सम्पूर्ण काव्य स्पन्दित है चाहे वह मुक्तकों के रूप में लिखा गया हो चाहे आस्थान के रूप में। आस्थान रूप में सचेदित किये जाने पर भी प्रेम ही समूची कथा का मूल-तत्व, सूत्र और वर्ण्य भिन्नता। मुक्तका में तो वक्तव्य विषय में इधर उधर जाने की गुंजाइश नहीं परन्तु प्रेम की सुरा पीकर छूँके हुए ये कवि प्रबन्धों में भी लक्ष्य से इधर उधर नहीं हुए हैं। जो कुछ प्रेम या पोषक और विकासक नहीं वह इनके काव्यों से बहिस्त कर दिया गया है। इस प्रेम वर्णन का वैशिष्ट्य इस बात में है कि वह स्वानुभूति-प्रेरित है। इनकी प्रेम-व्यञ्जना इनकी निजी प्रेम-भावना की अभिव्यक्ति है उसमें स्वानुभूत हर्ष-विषाद व्यक्त हुआ है, आटी-पिन या क्लिप्त प्रणय-निवेदन नहीं है। इसी से इनकी प्रेमभाव पूर्ण 'रचनाएँ' हृदयस्पर्शी और मार्मिक बन पड़ी हैं। उनमें उनके व्यक्तित्व का ही संपर्क है जो उनके काव्य को जीवन्तता प्रदान करता है। यहाँ अनुभूतियों का ही दूसरा नाम वाक्य है, इनके वाक्य में हृदय के स्वदनों का नेत्रा जोला है। मात्र स्थूल प्रणय-वेलियों और व्यापारों का चित्रण नहीं जेगा नायिकाभेद के शब्दों में वर्णित हुआ करता है। इनके द्वारा वर्णित प्रेम इनके जीवन से छनकर आया है, उसमें ताजगी है, तीव्रता है। इन्होंने जोरों से प्रेम का वर्णन नहीं किया है यदि किया भी है तो वह स्वानुभूति के प्रसार रूप में हो। इसके विपरीत

रीतिबद्ध कवियों का प्रेम गोपी-गोपिकाओं का प्रेम है बल्कि साधारण नायक-नायिकाओं का प्रेम है जिसकी उन्होंने या तो वन्दना की है या साहित्य-परम्परा से उपलब्धि। ऐसा नहीं है कि रीतिबद्ध कर्ताओं में प्रेम की अनुभूति ही न थी। कहने का तात्पर्य यह है कि बीरो का प्रेम देख, मुन बीर कल्पित वर इनमें काव्य-मृजल की स्फूर्ति हुआ करती थी जब कि रीतिमुक्त कर्ताओं की निजी प्रेमानुभूति ही काव्य-मृजल का कारण हुआ करती थी। लगभग सभी रीतिमुक्त कवियों की अपनी-अपनी प्रेम क्या है। धनजानद और मुजान, बोधा और मुमान, आलम और शेख या कोई अन्य पवनो आदि की प्रेम क्याए प्रसिद्ध हो हैं। रमखान भी किसी के रूप पर आसक्त थे, 'प्रेम-बाटिका' के साक्ष्य से स्पष्ट पता चलता है—

तौरि मानिनी ते हियो, तौरि मोहिनी मान ।

प्रेमदेव की छबिहु लखि, नए निदां रमजान ॥ (प्रेम-बाटिका)

और इस दिशा में ठाकुर की प्रसिद्धि भी कुछ कम नहीं। उनका किसी मुनारिन से प्रेम हो गया था। दुन्देलखण्ड के बिजावर राज्य की बात है वह मुनारिन दिवाहिता थी पर ठाकुर उसी के रूप पर रोक्के हुए थे। उनकी रूप-विभा का वर्णन करते और उसे मुनाने। एक बार वह मुनारिन बीमार पड़ी और चार-पांच दिन तक घर के बाहर दिखाई न पड़ी। केवल ठाकुर एक दिन रात्रि के समय उनकी गली में यह छन्द जोर जोर से पढ़ते हुए निकले—'पति मेरी धरी निनि बामर है धिन तेरी गलीन के गाहने हैं।' कहते हैं इस छन्द ने औपधि का काम किया और उस मुनारिन की अन्वन्मत्ता प्राप्ती रही। ठाकुर के छन्दों से पता चलता है कि हमरो ओर से उन्हें कोई प्रेम न प्राप्त हो सका था परन्तु ठाकुर को इस बात का कोई वेद न था। वे इतने ही से मनुष्य थे कि उन्होंने किसी को चाहा। यह बात उनके इस प्रसिद्ध छन्द ने भी अवगत होती है—'बा निरमोहिनी रूप की रामि जऊ उर हेत न ठानि हूँ है'—'इस प्रकार प्रेम के रंग में रंगे इन प्रेमासक्त के कवियों की प्रेम-व्यंजना ही दिलझण है। उनकी प्रेमानुभूति ही विविध है। इन कवियों के काव्य की प्रेरणा केन्द्र इनकी वे प्रेमिकाएँ हैं जिन्हें वे पान न सके, जो इनके जीवन में आ न सकी। धनजानन्द, ठाकुर, बोधा, रमखान, आलम प्रायः सभी के माथ गूनाधिक रूप में यह बात लागू होती है। इस अप्राप्ति ने ही उन्हें आत्म-पीड़ा निवेदन की प्रेरणा दी और उनके अतर्तम के भाव अनिलापा, बिन्दा आदि काव्य रूप में व्यक्त हो सके। यही कारण है कि अनुभूतियों की जो सचाई इनमें मिलती है वह किसी पूर्ववर्ती या परवर्ती कवियों की प्राप्त नहीं हो सकी है, समनामिक रीतिवारों को तो विलुप्त ही नहीं। ये कवि ही सचच प्रेमी थे, प्रेम ही जिनका दृष्ट या जितने पाकर फिर और किसी दम्पु का चाह न रहा करती थी—

लेहि पाएँ वसुण्ड धर हरिदू को नहि चाहि ।

नोइ अतौबिक मुड मुन नरन मुप्रेम बहाहि ॥ (रमखान)

प्रेम जिस पथ पर इन्हें दीठाता वही इनका निदिष्ट मार्ग था, वह मार्ग लोक और शास्त्र की मर्यादाओं को मानकर नहीं, निरन्वार वर जागे रहता था। उस मार्ग में प्रेम ही रास्ता था, प्रेम ही मंजिल थी। प्रेम ने महत्तर कुछ नहीं था इसलिए प्रेम ही नाथ्य था।

इस मार्ग में प्रेम साधन रूप में कभी भी स्वीकृति नहीं दृष्टा जैसा कि सूफी सम्प्रदाय के सती में दृष्टिगत होता है। जहाँ तक इनके प्रेम काव्य पर पड़ने वाले प्रभावों का प्रश्न है दो प्रभाव विलक्षण स्पष्ट हैं—मूर आदि कृष्णभक्तों तथा बिहारी, मतिराम, देव, दास, पद्माकर आदि समसामयिक-रीतिकवियों का प्रभाव तथा सूफी प्रेमपरम्परा का प्रभाव। मूर तथा अष्टदास के अन्य कृष्णभक्तों का प्रभाव रसवान पर स्पष्ट है तथा रीतिकारों का प्रभाव शीरो की अपेक्षा आत्म और द्विजदेव पर अधिक है। बोधा और घनआनन्द पर सूफी प्रभाव विशेष है। स्वच्छन्द कवियों के काव्य का अध्ययन करते हुए उनकी प्रेम-भावना की जिन प्रमुख विशेषताओं पर दृष्टि जानी है उन पर विचार करना यहाँ आवश्यक है।

प्रेम का स्वच्छन्द और परम्परागत रूप

यह पढ़ने ही कष्टा जा चुका है कि स्वच्छन्द कवियों की मूल संवेदना प्रेम है। रीतिमुक्त कवियों के काव्य में प्रेम का परम्परागत रूप न प्राप्त होकर उसका निर्बंध और स्वच्छन्द रूप देखने को मिलता है। क्रमागत अथवा समसामयिक साहित्य परम्परा में जिस प्रेम का वर्णन मिलता है वह कुटुम्ब और समाज की मर्यादाओं से बंधे हुए प्रेम का वर्णन है। उस प्रेम के मार्ग में जितनी बाधाएँ हैं, कितने पथ हैं, गुप्तियों का सजीव है, लोका की लज्जा है। इतने दिना के बाद नायक परदेश से वापस आया है, उगरी बिहारिना लोक और परिजनो के भय से उसे भर आँख देख भी नहीं सकता। दर्शनोत्कटा अलग मारे वालती है। उससे रहते गली बना। वह छूम से जाती है गम्भीर से चली जाती है—

मायक सर से लाहूँ सिलक तरनि दूत ताकि ।

पायक भर सो भयकि की, यई भरोपा भक्ति ॥ (बिहारी)

एक दूसरा नायक है जो परदेश जाने को उद्यत है। सारे कुटुम्बियों के बीच से अन्तिम विदा लेने के लिए लौटकर नायिका के पास नहीं जा सकता। वैचारे की ऊपर से भाँकती हुई श्रमता से दूधारी-झापी में विदा लेना पड़ता है। एक तीसरा प्रेमी दुगल है, वे मिशते हैं पर वृत्तों की भीड़ के बीच। भीड़ किसी काम से इन्ट्री है। ये उस भीड़ में भी अपनी बातें बाँझों-आँझों में कर ही लेते हैं—

कहत, नटत, रोभन, लिभत, मितत, सितन, लजिपात ।

भरे मौन में करत हैं नैनन हो सों बात ॥ (बिहारी)

उधर निन्दा ही रही है, बचाइयाँ चल रही हैं, चुमलियाँ हो रही हैं इधर प्रेम चल रहा है। डर भी है, उद्वेग भी—

जमन चँक घर घर तऊ घरी न घर ठहराय ।

समुझि यही घर को घलै, भुलि यहो घर जाय ॥ (बिहारी)

इस प्रकार के वन्दनमय प्रेम से ये अपरिचिन हैं। इतने वन्दनों के बीच होकर चलने वाला प्रेम भाषापर न जो इन कवियों को प्रिय हो सकता था और न दृष्ट। लोक की लज्जा और परलोक की चिन्ता जो छोड़ भजना ही वही स्वच्छन्द प्रेम मार्ग का अधिक हो सकता है। यह बात स्वच्छन्द कवियों ने पुकार-पुकार कर कही है—

सोक की लाज को सोच प्रसोक को वारिए प्रीति के ऊपर रोई ।
 गाँव को मेह को देह को नानो सो मेह पैं हानो करै पुनि सोई ॥
 'बोधा' सो प्रीति निबाह करै घर ऊपर जाके नहीं मिर होई ।
 सोक की जोन घरा घरी मोन तौ प्रीति के पड़े परी बिन बोई ॥ (बोधा)

सोक वेद मरजाद सब लाज काज सदेह ।

देत बताए प्रेम करि विधि निवेध को नेह ॥ (रसखान)

उनके प्रेम में वही स्वच्छन्दता है जो राधा और कृष्ण या गोपियों और कृष्ण के बीच थी । इन कवियों को घर-द्वार, सोक-परसोक किसी की चिन्ता न थी, जीवन और जगत के ये झूठे बन्धन इन्हें सबंधा अस्वीकार थे । इनलिपे ये कवि शृंगार-रस तथा नायिका भेद के ग्रन्थों में निदिष्ट प्रेम की मुनिश्चित सीको पर नहीं चल नवें हैं—स्वकीया, परकीया और गणिका के अलग-अलग प्रकार के प्रेम, मिर मुग्धा, मध्या और प्रीटा की 'काम' कृति पर आधारित भिन्न-भिन्न कृतियाँ फिर बदस्थादि पर निर्भर आगठपतिवा, प्रीतिपतिवा, उत्कीर्णता, अभिसारिका, खडिता आदि के प्रेम, प्रेम की सुजा छिपी, चोरी-चोरी सदेह भेजना, मान और मनावन, बीच में सखियों और दूतियों का इधर से उधर सन्देश निवेदन, बुलीन, शठ, धृष्ट आदि नायकों के विभिन्न प्रकार के आचरण, सखियों या दूतियों का नायक से रमण-मनोग, सपत्नीक ईर्ष्या आदि जो अधिकांश रीतिवद्ध नायिका भेद के ग्रन्थकारों द्वारा निदिष्ट प्रेम वर्णन के विषय हैं उन पर ये रीतिनुक्त कवि बाध्य रचना करने में एकाग्र मन-मर्ग रहे हैं । ये रीतिग्रन्थ प्रेम वर्णन की सँवरी गलियाँ हैं इनमें इन स्वच्छन्द कवियों की साँस छुटती थी । ये प्रेम की इन गलियों से निबलकर प्रेम के मुले नैदान में जाये जो उसका सच्चा क्षेत्र था, जहाँ कोई किसी को बुरा नला कहने वाला नहीं था । इनके प्रेम वर्णन को नायिका-भेद के खोखले में दिट नहीं किया जा सकता । ये अपने प्रेम का निवेदन आप करते थे; सखियों, दूतियों या सदेहवाहकों के माध्यम से नहीं । इसी कारण इन रीतिनुक्त कवियों के काव्य में हृदय की, अन्तःकरण की जैसी मनोहर झलक मिलेगी रीतिवद्ध कवियों में वही दुष्प्राप्य है । देव, बिहारी, पद्मार, दास, मतिराम आदि कवियों ने जहाँ अनुकूलि के नाप प्रेम की व्यंजना की है वे भी प्रेम के सुन्दर उद्गार और अन्तःकरण की मनोरम अभिव्यक्तियाँ दे गए हैं पर ऐसा रीति के बन्धन से हृदय को मुक्त करने पर ही हो सका है ।

प्रेम-भावना की उदात्तता

प्रेम के स्वच्छन्द रूप का ग्रहण करने के रीतिनुक्त कवियों की प्रेम भावना में एक प्रकार की उदात्तता (Sublimation) आ गई है । उसमें गहराई है, व्यापकता है; सकीर्णता और ओछापन नहीं । उनका प्रेम शुद्ध वासनात्मक स्तर से ऊपर भी उठ सका है । रीति-बद्धों की दृष्टि अतिशय शरीरी और स्थूल न थी । रसखान, घनआनन्द, टाकुर आदि में उनका पर्याप्त उन्नत उदात्त स्वरूप गोचर होता है । इन कवियों का प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण मुख्यतः मात्सल्य और शरीरी न होकर मूर्ध्नि और भावनात्मक था । बोधा को उपयुक्त बन्धन का अपवाद कहा जा सकता है । वे कामिक प्रेम के पुजारी थे । परन्तु प्रेम के कुछ महत्वपूर्ण आदर्श उनके मन में भी प्रतिष्ठित थे । उदाहरण के लिये यह कि अपने प्रेम का वृत्तान्त अपने तक ही सीमित रखना चाहिये, अपना दर्द आप ही भेलना चाहिए, इसका कोई उसे

क्या समझेगा । अपने दुख पर तरस खाने वाला कोई न मिलेगा, मज्जाक उड़ाने वाले पचासों मिलेंगे—

(क) काहूँ सों का कहियो सुनिबो कवि बोधा कहे मे कहा गुन पावन ।

(ख) बोधा किसूँ सों कहा कहिये मो बिधा सुनि पूरि रहै घरगाइ कं ।
यातें भले मुख मोन धरें उपचार करे बहूँ छीसर याइ कं ॥
ऐसो न कोऊ मिल्यो कबहूँ जो कहे कछु रच दया उर साइ कं ।
आननु है मुख लो बडि कं फिरि पीर रहै या सरीर समाइ कं ॥

प्रेम के पथ पर चलकर डिगना नहीं होगा, प्रेम एक से होता है अनेक से नहीं—

(क) कवि बोधा अनी धनी नेजहुँ तें बडि तापं न चित्त डरावनी है ।

(ख) लगनि बहै थल एक लगि, डूले ठौर बडै न ।

(ग) जो न मिलो दिलवाहिर एक अनेक मिलैं तो कहा करिये सँ ।

प्रेम में अनन्यता आवश्यक है, चाक लाज छोड़ना पड़ता है तकलीफ सहनी पड़ती है । अहंकार, अभिमान और मज्जुरी के लिए प्रेम के साम्राज्य में कोई स्थान नहीं । प्रेम श्याम का ही दूसरा नाम है, प्रेम कम्ना सरस है पर उमका निर्वाह मुश्किल है इसलिए बोधा प्रेम के निर्वाह पर बार-बार बस देते पाये जाते हैं । प्रेम के इन ऊँचे आदर्शों पर बोधा का बटल विश्वास था—

(क) प्रीति करे पुनि और निबाहे । सो आशिक सब जगत सराहे ॥

(ख) एकहि ठौर अनेक सुसविस्स यारी कं प्यारी सों प्रीति निबाहियो ।

(ग) नेहा सब कोऊ करे कहा करे सँ जात ।

करिबो और निबाहियो बडी कठिन यह बात ॥

जब बोधा ने प्रेम के सम्बन्ध में इतने ऊँचे मानदण्ड स्थिर किये हैं तब रसज्ञान, धनमानन्द आदि प्रेम के पपीहों का तो कहना ही क्या । उनकी प्रेमवृत्ति की ऊँचाई तो सहज ही अनुमित की जा सकती है । रसज्ञान के लिए यह प्रेम कुछ साधारण वस्तु या लौकिक व्यापार मात्र न था । उन्होंने तो प्रेम की हरि का दूसरा रूप ही मान लिया था—

प्रेम हरी को रूप है त्यों हरि प्रेम सहूप ।

एक होइ द्वै यों लसैं ज्यो सूरज अरु धूप ॥

इसकी दिव्यता का तो कहना ही क्या । प्रेम को वा सेने के बाद सारी स्पृहाएँ शेष हो जाती हैं—

जेहि पाए बकुण्ठ अरु हरिहूँ को नहि चाहि ।

सोइ भौतिक मुद मुन सरस मुप्रेम कहाहि ॥

इसीलिए बार-बार रसज्ञान पुकार कर कहते हैं 'प्रेम करो, प्रेम करो ! जिसने प्रेम नहीं किया उसने इन ससार में आकर कुछ नहीं किया'—

(क) जय बार-बार तप सजम अपार अत

तीरथ हजार धरे नूकत लबार को ।

कोन्हों नहीं प्यार नहीं सेयो दरबार, चित्त

बाह्यो न निहारयो जो पं मंद के कुमार को ॥

(ख) शास्त्रन पडि पडित नए कं मौलदो कुरान ।

जु पं प्रेम जान्यो नहों, कहा जियो रसखान ॥

रसखान के मत में प्रेम से महत्तर कोई धर्म नहीं, कोई तत्व नहीं। ज्ञान, कर्म और उपासना ये सब अहंकार को जन्म देने वाले हैं, प्रेम इन सबसे श्रेष्ठ है। वह श्रुति, पुराण, आगम, स्मृति सभी का नार है। जैसी पवित्रता, दिव्यता और महत्ता इन रीतिमुक्त कवियों की प्रेम भावना में लक्षित होती है वैसे गीत में वैसे कवियों में नहीं। धनआनन्द की प्रेम-वृत्ति भी ऐसी ही उदात्त और मनोहारिणी है, आमुष्यनक्ता, वासना और ऐहिकता का जहाँ लेश भी नहीं, प्रेम क्या है मानो गुड़ जन्त करण ही फूट पड़ा है। इस प्रेम में सचाई है, एक-निष्ठता है, समर्पण है, त्याग है। इनके प्रेम की एकनिष्ठता ने इनके प्रेम को वह उच्चता प्रदान की है जिसमें प्रेमी प्रिय को चाहता है, प्रिय भी प्रेमी को चाहता है इनको उसे परवाह नहीं रहती। ये प्रेमोन्मत्त कवि इस बात की चिन्ता नहीं करने कि उनका प्रिय उन्हें चाहता है या नहीं। इनके मत में मन्चा प्रेम त्याग और दान में है भोग और उपनयन में नहीं। स्वच्छन्द प्रेमी प्रेम-भाव की उच्च भूमिका पर पहुँचकर कुछ चाहता या माँगता नहीं वह तो सिर्फ देता ही देता है। वहाँ प्रदान का ही क्रम चलना है आदान का नहीं। धनआनन्द के पद्यों में—

(क) चाहो धन चाहो जान प्यारे पं अनद धन

प्रोति रीति विषम नु रोम-रोम रमी है।

(ख) हमरो वह चाहै कि चाहै नहीं हम चाहिए चाहि विषा हर है।

प्रेम का यह आदर्श जमागत प्रेम-भावना से भिन्न है तथा इसमें प्रिय के इस अनि-मव और उन्मेषपूर्ण आदर्श की पवित्रता और ताजगी भी है। प्रेम के इस उदात्त स्वरूप के समक्ष समसामयिक रीतिबद्ध एवं रीतिहार कवियों का प्रेम जोड़ा और निवन्मा जान पड़ने लगता है क्योंकि उसमें रमिकता है, ऐन्द्रिकता है, पामिव तृप्ता है, उपभोग की कामुकता है, वासना-सुष्टि की प्रबल ईहा है तथा वहीं त्याग नहीं, तडप नहीं, आरम-ममर्पण और बलिदान नहीं और सबसे बड़ी बात तो यह कि अन्तर्गत की पीर और पुकार नहीं। बिन्नु रीतिमुक्त रचयिताओं में प्रेमगत भोग पर नहीं त्याग पर विशेष बल दिया गया है, प्राप्ति से अधिक पीडा और क्षया को महत् बताया गया है।

प्रेम-विषमता का चित्रण

रीतिमुक्त कवियों के वाक्य में प्रेम-विषमता का चित्रण विशेष रूप से हुआ है। प्रेमी प्रिय को जितना चाहता है, उसके लिए जितना सह्यपता है प्रिय प्रेमी के लिये उतना नहीं। स्वच्छन्द प्रेमधारा के कवियों ने प्रेमगत इन वैशिष्ट्य को सविशेष रूप से अपने काव्य में चित्रित किया है। प्रेमी के प्रेम की तीव्रता, जनन्यता, निरन्तरता आदि दिखाना ही इसका लक्ष्य है, प्रिय को क्रूर और दुष्कर्मी दिखाना नहीं। प्रिय को निदुर, उपेक्षापूर्ण, दुष्ट और पीडा से अनभिज्ञ, सहानुभूति-शून्य कहा और दिखाया गया है पर वह सब प्रेमी की प्रेम-

पिपासा को तीव्रतर करने के ही उद्देश्य में। इस प्रेमियों ने प्रिय को दुष्ट और दुर्गन्धारी कहकर अपने प्रेम को उपहामारूप नही बनने दिया है। प्रिय भूलता है, परवाह नहीं करता, उनके दुःख को नहीं समझता इस पर स्वच्छन्द कवियों ने उसे उपालम्भ दिया है, प्रिय के इस प्रकार के आचरण में अपना दोष देता है, भाव्य को कारण ठहराया है पर प्रिय को छोड़ने या भूलने की घमकी नहीं दी है। इस प्रकार स्वच्छन्द कवियों ने प्रेमी की उदात्त मनोवृत्तियों का परिचय दिया है, हृदय की किसी तुच्छता या ओछेपन का नहीं। यह प्रेम-विषमता लगभग सभी कवियों के काव्य में आई है तथा नावा प्रकार की अतर्वृत्तियों की अभिव्यक्ति हुई है। आलम की गोपिका की शिकायत है कि कृष्ण नाता तो आसानी से जीव लेते हैं पर निधाने की बिना नहीं करते। दूसरे कवियों की शिकायतें भी यही या ऐसी हो रही हैं कि एक ही गौर में बस कर हमें दर्शन के लिये तरसाया करते हैं आदि आदि। देखिए आलम की गोपिका क्या कहती है—

भली कीनी भावते जू पाँव धारे याहि स्फोरि
अनल सिधारे कि बसत पाही पुर हो।
निकट रहत तुम एतो निदुराई गही
अब हम जाने तुम निपट निदुर हो ॥ (आलम)

प्रिय की यह निदुरता प्रेमी को कैसी बीनता की स्थिति में ला पटकती है। उसकी स्थिति वास्तव में कितनी करण हो उठी है—

(क) नैनन के लारे तुम न्यारे कैसे होहु पीय
पापन की घूरि हवैं हरि के न जानियँ। (आलम)

(ख) जा दिन तैं तुम चाहे लोग कहैं पीरी बधे
पीरी न जनैये यत्न-यत्न त्रिप सरिये।
धूँधट की झोट घाँसू घूँटियों करत नैना
उपगि उसाँस की लों पीरज यों परियँ ॥ (आलम)

(ग) देखे टक लागे अनदेखे पलकौ न लागे
देखे अनदेखे नैना निमित्त रहित हैं।
सुखी तुम काहू हो जु जान की न चिन्ता, हम
देखेहु दुखित अनदेखेहु दुखित हैं ॥ (आलम)

गोपिका की प्रिय विषयक चिन्ता का बार-बार नहीं, उधर प्रिय के कान पर जूँ तक नहीं रेंगती। ठाकुर की गोपियों का भी अनुभव कुछ कुछ ऐसा ही है। कृष्ण जैसा कुछ कहा करते थे आचरण में वैसे नहीं निकले—

हरि लागो घौ पीरी बखानत ते गाढ़े परे मुण धोर कड़े जू। (ठाकुर)

गोपिया उन्हें क्या समझा करती थी पर वे निकले कुछ और ही। उन्होंने प्रेम का नाता जीवकर गोपियों को अपने कुटुम्ब से नात तोड़ने को पहले तो बाध्य कर दिया, अब उनकी परवाह भी नहीं करते, गुलाम की गाजरों का सा हाव कर रक्खा है—

छाई कछू दगराई कछू हरि गोयो गुलाम की गाजरें कीन्हों। (ठाकुर)

कृष्ण ऐसे निर्मोही और कठोर-हृदय व्यक्ति थे प्रेम कर जीवन में जो असफलता

गोनियो को प्राप्त हुई है उसकी परवानाप से परिपूर्ण कितनी तीव्र व्यञ्जना इन पंक्तियों में हुई है—

(क) ऊनी जू दोष तुम्हें न उन्हें हम छात्रु हो पाँव पं पाँवर मारे । (टाकुर)

(ख) ऊनी जू दोष तुम्हें न उन्हें हम लोनी है भानने हाप ही बोली । (टाकुर)

कृष्ण से प्रेम क्या किया अपने हाथ से बोली पण्ड सी है, परिपान कितना तीक्ष्ण होगा जाहिर हो है । यहाँ प्रेम वैषम्य की कितनी तीव्र व्यञ्जना है । रमरान के काव्य में जानक और रीन का प्राधान्य होने के कारण प्रेम की विपन्नता के लिये अवगता ही नहीं रहा है फिर भी दो चार छंद ऐसे मिल सकते हैं जिनमें कृष्ण से प्रेम कान्ते का दुष्परिणाम दिनाया गया है—

(क) बान्ह भए बन बांसुरी के, ध्रुव बान मली हनबो चहिहं ।

(ख) बाह बहें सजनी तंग बी, रजनी निन बोन मुकुन्द को हेरी ॥

छावन रोज बहें मन भावन, छावन को न बढो करो छेरी ॥

(ग) सास जे बाल बिहान करो, ते बिहास करो न निहास करो री । (रनजानि)

और यह प्रेम-विपन्नता धनजानन्द के काव्य में अपनी धरम सीमा पर पहुँच गई है । वैषम्य ही धनजानन्द के प्रेम में निखार और रंग साना है, विविध भावना-नेर्शों का उद्घाटन करता है तथा चाह में भीगे हुए हृदय का निदर्शन करता है । धनजानन्द के सुन्दर्य में यह तो निर्विन्द-भाव में बहा जा सकती है कि विपन्नता उनके प्रेम भावना की अन्तर्गत विशेषता है । प्रेमी जितना ही जानक है और प्रिय के लिये तड़पता है प्रिय उनका ही उपेक्षापूर्ण है । एक तरफ सम्पूर्ण मनर्षण है दूसरी तरफ छल और धोखा । एक का स्वभाव स्मरण करने का है दूसरे का विस्मरण करने का—‘इन बाँट परी सुधि, राबरे भूलति’ । एक तड़प रहा है दूसरा झटला रहा है, इस प्रकार प्रेमी और प्रिय की प्रकृति में बड़ा अन्तर है । एक ‘निहंगम’ है दूसरा ‘मकाम’, एक ‘निहचिन’ है दूसरा ‘मचित’ । एक सहर्ष मोठा है दूसरा मदिपाद जगता है । एक की नींद हराम है दूसरा पंर पमार कर मोठा है । एक चैन की चड़िया का अनृत पीठा है दूसरा विपाद के जानप से प्रतप्त रहता है । इस प्रकार प्रिय और प्रेमी का जोड़न, उनकी प्रकृति, उनके मनोभाव, आपातन भिन्न और विपन्न है । यह वैषम्य उनके समग्र जीवन की अनुगणित किये हुए है फलतः धनजानन्द ने अपने काव्य में सर्वत्र शत-शत रूपों में इस वैषम्य का चित्रण किया है । यह वैषम्य-भाव धनजानन्द में इतना प्रबल है कि वह उनके व्यक्तित्व का अभिन्न अंग हो गया है और उनकी शैली में भी अनायास उभर आया है । धनजानन्द में मण्डित यह वैषम्य ‘स्टाइल इज दि मैन’ की छक्ति को चरित्रार्थ कर रहा है । कुछ लोगो ने इसे पारसी शायरी के प्रभाव के रूप में भी देखा है । धनजानन्द सद्गच्छन्दधारा में प्रेम की विपन्नता के प्रबलतम पोषक है । वहीं से जो उनकी पत्नियाँ उदाहरण के रूप में ली जा सकती हैं—

(क) दुख बं दुख पावन हो तुम ली, चित के भरवें हम चिन लरी ।

(ख) रहिलें धनजानन्द सोचि मुजान बहों बनिनां धनि प्यार पनी ।

ध्रुव साय बिजो की साय, बलाय बडान, दिनाय दपानि दनी ॥

(ग)। क्यों हंसि हेरि हरनो हियरा भर क्यों हित के चिन चाह बढ़ाई ।

(घ) तब तो छवि पीवन जीवन है, ध्रुव मोचनि सोचन ज्ञान जरे ।

- (क) पहिले छपनाय सुखान सनेह सो क्यों फिर तेह के तोरिये जू ।
निरवार धारार दे धार मभार, दई गहि बांहि न बोरिये जू ॥
- (ख) आहो धन-बाही जान प्यारे पे अनन्दधन
प्रीति-प्रीति विषम ॥ रोम रोम रभी है ।

इस प्रकार धनआनन्द में यह प्रीति की विषमता पद पद पर मिलेगी । इनके वक्तव्य सवैयो का तो सारा प्रधान प्रेम वैषम्य पर ही आधारित है । प्रिय का आकर्षण, उसका स्वभाव, उसकी बोली, उसके कर्म, उसकी हँसी, उसका प्रेम, उसका आश्रय, उसका आदान-प्रदान सभी कुछ कुटिलता और विपरीतता से भरा हुआ है । भला ऐसे प्रिय का प्रेमी मुझ कैसे पा सकता है । यही कारण है कि प्रनमानन्द और उनके सहयोगी रीतिमुक्त कवियों में विरह, पीडा और वेदना का प्राधान्य है । इस व्यापक रूप से प्राप्य गुण प्रेम-वैषम्य के रीतिमुक्त काव्य में आविर्भाव के कारण की भी संक्षेप में टोह ही जानी अप्रासंगिक न होगी ।

प्रेम उभयपक्षीय होने पर हम तथा एकपक्षीय होने पर विषम कहलाता है । प्राचीन संस्कृत काव्यों में समप्रेम का विधान है । हृदय और शब्द उभय प्रकार की काव्य परम्परा में वही जान मिलेगी । वाल्मीकीय रामायण के राम और सीता, कालिदासकृत अभिज्ञान शाकुन्तल के दुष्यंत और शकुन्तला तथा आण शिरजित बादम्बरी के कपिल और कादम्बरी में सम प्रेम का ही विधान है । वहाँ ऐसा नहीं है कि एक प्रेम करता है दूसरा उपेक्षा । यह उभयपक्षीय प्रेम विद्यापति के राधा और कृष्ण में बहुत कुछ अक्षुण्ण है किन्तु मूरदास तक आते-आते उसमें वैषम्य का विधान हो गया । कृष्ण भ्रमर के समान त्रार्थी और कुतर्फी हो गये, वियोग का द्रवना बड़ा पारावार सहजाने लगा और भ्रमरगीत जैसे विशद प्रेम-वैषम्य-व्यञ्जक काव्य की सृष्टि हुई । फिर भी सुर तथा सूर्यानी कृष्णभक्त कवियों के कृष्ण के हृदय में राधा और गोपियों के प्रति प्रेमभाव का एकदम निर्गन्धभाव न होने पाया था । रीतिकाल में आकर रीतिवद्ध काव्य में यह प्रेम-वैषम्य नायिका के विरह निवेदनो में और भी बढ़-उठ गया तथा रीतिमुक्त काव्यधारा के कवियों में अपनी चरम सीमा पर पहुँच गया जैसा ठाकुर, मनमानन्द की रचनाओं में पहले लिए गये उदाहरणों से प्रमाणित होता है । इस प्रकार से रीतिमुक्त कवियों में पाई जानी वाली इस प्रेम-विषमता के दो स्रोत हो सकते हैं—१ भागवत, २ मूर्खी तथा फारसी साहित्य । महाभारत में कृष्ण प्रेम में वैषम्य नहीं आने पाया है पर श्रीमद्भागवत में अग्नि गोपियों और कृष्ण के प्रेम में विषमता का विधान है । भागवत में यह वैषम्य प्रेम-व्यथन भक्ति के निदर्शन के कारण आया है । भक्ति में इस प्रकार की विषमता के लिये अवकाश नहीं । किन्तु भक्ति में माधुर्य भाव के सधार के कारण प्रीति-विषमता का विधान अनिवार्य हो जाता है । भागवतकार ने श्रीकृष्ण के मुँह से कहलाया है कि मैं प्रेम करने वालों को भी प्रेम नहीं करता । यह गोपियों के प्रेम में दृढता लाने के लिये है । गोपियाँ श्रीकृष्ण के साथ रामलीला का आनन्द लेती रहती हैं, बीच-बीच में वे अन्तर्धान हो जाती हैं । प्रेमिकाओं की आँखा में प्रेम की सरिता उमड़ चलती है । भागवत में श्रीकृष्ण की आप्तकाम बताया है । उनकी समस्त कामनाएँ पूर्ण हैं उन्हें कोई इच्छा नहीं । मूरदास के भ्रमरगीत में कृष्ण जो निष्टुर, दली आदि कहे गये हैं वे इन्हीं दोनो कारणों से—एक तो वे भगवान हैं, आप्तकाम और दूसरे

उनके प्रति की जाने वाली भक्ति माधुर्य अथवा कान्ता-भाव की है। यही कारण है कि भागवत में सम्बन्धित साहित्य में कृष्ण प्रेम के प्रसंग में प्रेम-वैषम्य का विधान हुआ। मूर तथा उनके समसामयिक कवियों से यह प्रभाव परवर्ती कवियों पर पड़ता चला गया। विवेचकों ने धन-ज्ञानन्द आदि स्वच्छन्द प्रेमियों की ऐसी उक्तियों में — 'तुम तो निहकाम, सकाम हूँ'। धनप्रानन्द, काम सो काम परयो ॥ भागवत के कृष्ण की आप्तकामता और उनके प्रति की गई माधुर्य भक्ति का प्रभाव देखा है^१। जो हो, यह तो निर्विवाद ही है कि मूर आदि द्वारा चित्रित गोपीकृष्ण प्रेम-प्रसंग ही रीतिकाल के अनंत काल आधुनिक काल के आरम्भ तक इस अपरिहार्य प्रभाव का मूल कारण रहा है। प्रेम-वैषम्य की जो स्वीकृति वहाँ भागवत के प्रभाववश थी वह परम्परित रूप में धनानन्द आदि स्वच्छन्द प्रेमियों द्वारा गृहीत हुई^२। किन्तु साथ ही साथ एक दूसरा और सम्भवतः तीव्रतर प्रभाव इन स्वच्छन्द-प्रेम की तरफ वाले कवियों पर और पड़ रहा था— वह था सूफी कवियों का, फारसी कविता का प्रभाव जहाँ इस्क की व्यञ्जना वैषम्य के बिना सम्भव ही न थी। बोधा, आलम, रसखान, धनज्ञानन्द सभी कवि फारसी की शायरी तथा उसकी परम्परा से वाकिफ थे, इनकी भाषा और जगह इनकी शैली सबूत के रूप में ये की जा सकती है। भाषा शैली तो अलग छोड़िए इनके अनेकानेक ग्रन्थों के नाम ही इनकी फारसी की छासी जानकारी के प्रमाण हैं उदाहरण के लिए बोधा कृत 'इस्कनामा', धनप्रानन्द कृत 'इस्कलता' आदि। ब्रजभाषा के साथ ही साथ मध्यकाल में उर्दू फारसी की शायरी की परम्परा मुगल दरबारों में राव-उमरावों में तथा देहली और अवध ऐसे केंद्रों में चल रही थी। उनकी नाजुक खयाली और अनिसयोक्तिपरायणता रीतिकालीन काव्य पर अपना अमिट छाप छोड़ गई है। बिहारी, रसलील, रसनिधि, 'इस्कचयन' के रचयिता नागरीदास आदि पर यह प्रभाव अच्छे रूप से देखा जा सकता है। यही बात आलम, बोधा, धनज्ञानन्द, रसखान आदि के विषय में भी समझनी चाहिए। इन कवियों पर सूफी प्रभाव पड़ा यह निर्विवाद है। इस्क मजाजी से इस्कतुकी की प्राप्ति के आदर्श, माधवानल कामकदला आदि आख्यान तथा स्वच्छन्द प्रेमियों की प्रेम-पीर सूफी प्रभाव के प्रमाण हैं। उधर फारसी-उर्दू शायरी में जो प्रेम-विषमता दिखाई जाती है उसकी बड़ी ही सम्वी परम्परा है जो आज भी चली चल रही है। आचार्य विद्वनाथप्रसाद मिश्र का मत है कि स्वच्छन्द काव्य में प्राप्य प्रेम-विषमता श्रीमद्भागवत तथा कृष्ण भक्तों के काव्य के प्रभावस्वरूप उत्पत्ती नहीं जितनी समसामयिक फारसी और उर्दू की शायरी के प्रभाव के कारण। कृष्ण-भक्ति में प्रेम की विषमता का विधान कृष्णभक्ति या कृष्ण प्रेम की विरह और अप्राप्ति की विषमता की आँच में परिपक्व करने के विचार से किया गया है, कृष्ण की कठोरता दिखलाना वहाँ उसका उद्देश्य नहीं किन्तु स्वच्छन्द कवियों ने प्रेम-वैषम्य को सिद्धान्त रूप में ही स्वीकार कर लिया जान पड़ता है जो प्रेम-वर्णन की फारसी पद्धति के अनुसरण का परिणाम है जहाँ प्रेम एक ही ओर जोर मारता है। आसिक प्रेम में विफल होता है, तटपता है, माधुर्य खामोशी धारण किए रहता है, एक बड़ी सीमा तब लापरवाही या उपेक्षाभाव भी दिखनाता है। यह

^१ धनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा : डा० मनोहरलाल गोड, पृ० ३४६-३४७।

^२ धनप्रानन्द ग्रन्थावली : स० विद्वनाथप्रसाद मिश्र : शाङ्गमुख, पृ० ३६-३७।

प्रेम विषमता मध्यकाल के कितने ही कवियों में देखी जा सकती है।

वियोग की प्रधानता

वियोग का प्राधान्य इन स्वच्छन्द कवियों की एक अन्य महत्वपूर्ण विशेषता है। प्रेम का निखार विरह में ही होता है। विरह में ही प्रेम रग लाता है। विरही ही अनन्य प्रेम का पुजारी होता है। प्रेम विरह में ही अपनी परानाप्ता को पहुँचता है। इस सिद्धान्त को स्वच्छन्द धारा के कवियों ने एकमत होकर स्वीकार किया है। इन कवियों के लिए प्रेम ही जीवन का फलतः विरह उसका अविच्छेद अथ और इसलिए विरह का चित्रण उन्होंने विशेष अभिविवेक से किया है। रीतिमुक्त काव्यधारा के कवियों में यह विरह असाधारण विस्तार में वर्णित है। रसखान और द्विजदेव में यह अपेक्षाकृत कम है, आलम और ठाकुर में विशेष तथा बोधा और घनानन्द में तो असाधारण रूप से अधिक। अन्तिम दो कवियों के काव्य से यदि विरह अहिर्गति कर दिया जाय तो फिर उसके काव्य में देखने लायक कुछ रह जायगा इसमें संदेह है। हमारे कहने का तात्पर्य यह है कि स्वच्छन्द कवियों में वियोग भावना की प्रधानता या अनिसायता है। यह अनिसायता दो कारणों से है। एक तो यह कि इनका प्रेम इनके अन्तःकरण में निकला हुआ आवेग है, रीतिबद्धों की तरह आरोपित नहीं। दूसरे इनमें से प्रत्येक ने स्वानुभव द्वारा यह निष्कर्ष प्राप्त कर लिया था कि विरह ही सच्चा प्रेम है। जिनने विरह-व्यथा का अनुभव नहीं किया वह प्रेम पथ का सच्चा पथिक नहीं। हृदय और बुद्धि दोनों से वे इसी निष्कर्ष पर पहुँचें थे। इनमें से प्रत्येक के निजी जीवन में जिस प्रेम का दीपक जला वह कालान्तर में बुझ गया। आगत अवसर में पुराना प्रकाश फिर मिला या नहीं और यदि मिला तो किस रूप में यह तो हर एक के जीवन की व्यक्तिगत बात है और इसी कारण उपलब्धि के भिन्न-भिन्न रूप मिलेंगे पर इतना सच है कि विरह सख्ते भेला, उसकी आँच में सज सपे और इसीलिए भुगारकाल में इन वियोग-भोक्ताओं और अनुभावकों का काव्य प्रेम की सच्ची वाति से दीप्त है। विरह का तपन जिसने जितना सहा है उसका काव्य उतना ही उन्नत हुआ है। इस काल के कवियों की परखने के लिए मैं साहसपूर्वक यह कसौटी आपके सामने रखता चाहता हूँ और मुझे इस दृष्टि से घनानन्द और बोधा धेड़तर लगते हैं। विरह की तरफ उनमें जितनी है ओरो में नहीं इसीलिए उनके काव्यों में जो भंगिमा और प्रभाव की तीव्रता है वह ओरा में उतनी नहीं। मैं रसखान, आलम, ठाकुर और द्विजदेव के महत्व को कम नहीं कर रहा। लक्ष्य मात्र इतना ही दिखाना है कि इस दृष्टि विशेष से देखने पर इनकी अपेक्षा बोधा और घनानन्द में अधिक रमणीयता है।

यह कोई नमोग की बात नहीं कि इन कवियों में लगभग समान रूप से विरह का आधिक्य मिलता है। यह उनकी जीवनाजित धारणा है, सच्चे प्रेम से उत्पन्न निष्ठा है जो विश्व के महाकवियों द्वारा स्वीकृत निष्ठा के मेल में है। कविवर जेनी ने कहा था कि हमारे मधुरतम गीत वे हैं जिसमें वरुणतम भावनाएँ प्रतिबिम्बित होती हैं, और महाकवि भवभूति ने भी दुःखोद्रेक-मूलक वृत्ति को काव्य की मूल वृत्ति माना था। ये कवि भी मानते थे कि सच्चे प्रेमी की मूल स्थिति सयोग नहीं अपितु वियोग ही है। मयाग समस्त कामनाओं की परिसमाप्ति है। वियोग ही चिरन्तन कामना है। जीवन का आनन्द तृप्ति में नहीं, तृषा में है। जितनी तृषानुरता होगी प्रेम उतना ही दिव्य, अर्थ और परिपक्व होगा। प्रेम के इसी

आदर्श को गोस्वामी तुलसीदास ने भी स्वीकार किया था। उनका मत तो यह था कि चातक जो वर्ष भर में सिर्फ एक बार स्वानि नक्षत्र का एक बूंद जल पीकर तृप्त हो जाता है उसे वह भी न पीना चाहिए क्योंकि प्रेम की तृप्ता का बढ़ना ही भला, तृप्ति पाकर तृप्ता के कम होने में प्रेमी की मान मर्यादा कम होती है—

चातक तुलसी के मते स्वातिष्ठु पियं न पानि ।

प्रेम-तृप्ता बाढति भलो घटें घटेंगो कानि ॥ (तुलसी)

सिद्धांत रूप में रीतिमुक्त बहुत कुछ इसी ढंग से सोचा करते थे। अपने जीवन के विचारशील क्षणों में जब उद्वेग का ज्वार घात हो जाता था वे अपनी विरह की उद्विग्न कर देने वाली स्थिति से समझौता कर सके थे—

जाहि जो जाके हितु ने दई वह छोड़े वन नहि छोड़ने आवत । (बोधा)

प्रिय का दिया हुआ विरह उन्हें शिरोधार्य था। महत्व सुख प्राप्त करने के लिए महत्व दुःख भेलना ही पड़ता है। यह समार का नियम है—

चहिये सुख तो लहिये दुख को ह्य बार पयोनिधि में ग्रहिये । (बोधा)

घनभ्रानन्द की विरहिणी भी अपनी विरह व्यथा-व्यग्र स्थिति में पूर्णतः सतुष्ट है जिस विरह में पड़कर सारा ऐसा मोना नहीं और न जागने ऐसा जागना। ससार का कौन सा सन्ताप है जो विरह को नहीं भेनना पड़ता फिर भी वह विरहिणी अपने मन को समझती है—

तेरे बटि प्रायो है खँगारनि पै सोढियो । (घनभ्रानन्द)

अपनी दुरस्था का दोष वह अपने प्रिय के मरने नहीं मढ़ती, यह तो भाग्य की बात है—

इत घांट परी मुधि, राखरे भूलनि, कैसे उराह्ने दीजिये जू । (घनभ्रानन्द)

प्रेम के लिए ये लोग बड़े से बड़ा त्याग करने को तैयार हैं—

जो विदोष जग माहि एक बेर मरने पर ।

तो हित तजिये नाहि इस्क सहित मरिबो भलो ॥ (पोना)

व्यथा और पीड़ा अपनी निरन्तरता के कारण इन प्रेमियों के जीवन का एक स्थायी तार हो गई है। सुख की बामना में जिपर चलते हैं उधर सुख चाहे न मिले दुःख को इनसे इतना लगाव हो गया है कि वह अवश्य मिलेगा—

दिशि जेहि चलो सुख चित्त आय ।

तित दरद सनेही मिलत आय ॥ (बोधा)

पीड़ा को इनसे स्नेह हो गया है, इन्हें पीड़ा से। ऐसी प्यारी पीड़ा को मला ये क्योंकर छोड़ने लगे। यह वियोग, यह व्यथा इनके जीवन में इस कदर घुल मिल गई थी कि वह इन्हें छोड़ती न थी। ये भी उसे छोड़कर मुसी न रह सकते थे। इसीलिए इन्हें अपनी व्यथा और तटपन पर बहुत गर्व भी है। मसार के प्रसिद्ध प्रेमियों मोन और दलम के प्रेम का ये तिरस्कार करते हैं क्योंकि इन प्रेमियों में वह साहस और सहिष्णुता नहीं जो सच्चे प्रेमी में होना चाहिए। ये प्रेम की रीति नहीं समझते, प्रेम में जलना होता है

और तड़पना होता है और जलते-तड़पते जीना होता है । ये प्रेमी तो कायर हैं और असहनीय हैं जो ज्वाला और तड़पन से भयभीत हो अपने प्राण ही बिसर्जित कर देते हैं—

(क) होन भए जल मोन अघोन बहा कछु मो धनुस्तानि समाने ।

नौर सनेही को लाय कलक निरास हूँ कायर त्यागत प्राण ॥

(ग) मरियो रिसराम भनै वह तो यह बापुरो मोत-नज्जी तरसै ।

यह रूप-छटा न सहारि सकै यह तेज तबै चितवै बरसै ॥ (धनप्रानन्द)

मृत्यु का अर्थ है दुखों की समाप्ति । तात्पर्य यह हुआ कि मोन और पनग विद्युत् की कथा न सह सकने के कारण मृत्यु का वरण कर लेते हैं पर धनप्रानन्द और बोधा सरील्ले प्रेमी साहसपूर्वक जीवित रहते हैं और प्रणय की पीड़ा सहने हैं । ऐसी पीड़ा को बरदाश्त करते हैं, ऐसी वेदना और तड़प सहते हैं जिसे देखकर प्रिय का कठोर हृदय भी पिघल उठता है । अपनी वेदना सहने की इस शक्ति पर इन्हें नाज भी कम नहीं—

भासा गुन बांधि कं भरोतो-सिल धरि छाती,

पूरे पन-सिंधु में न बडत सकायहीं ।

बुल बय हिय जरि अंतर उषेग बाँध,

रोम रोम त्रासनि निरन्तर तचायहीं ॥

सात सात भाँतिन को दुसह दसानि जानि,

साहस सहारि सिर धारे लीं चलायहीं ।

ऐसे धनप्रानन्द गही है टेक मन माहि,

एरे निरदई ! तोहि दया उपजायहीं ॥ (धनप्रानन्द)

प्रेम और पीर की महत्ता ध्याया से सहन करने में है उससे डरकर मृत्यु का वरण करने में नहीं ।

सूफी शायरी के प्रेम की पीर तथा फारसी कवियों की वेदना विवृति का प्रभाव

इन कवियों का दृष्टिकोण ऐसा पीड़ा-परक था यही कारण है कि प्रेम की पीर इनके काव्यों में उमड़ पड़ी है । पहले भी कहा जा चुका है कि स्वच्छन्द कवियों की प्रेम-ध्याया श्रुतियों ने 'प्रेम की पीर' का प्रभाव है तथा फारसी शायरी की उस परम्परा का भी जो समक्षामयिक रूप से उर्दू भाषा की शायरी में भी चल रही थी । बोधा पर तो यह प्रभाव बहुत ही स्पष्ट है, धनप्रानन्द पर भी है इसमें सन्देह नहीं । इन प्रभावों की चर्चा भी पहले की जा चुकी है कि धनप्रानन्द और साथ ही साथ रसमान ने इन प्रभाव को बड़ निजी ढंग से अपनाया है, हाँ बोधा ने उसे जरूर बिना आत्मसात किये हुए के लिया है । उन्होंने लौकिक प्रेम द्वारा अलौकिक प्रेम की प्राप्ति की बात का द्विदोरा तो बार बार पीटा है—

(क) इश्क मजाजी में जहाँ इश्क हकीकी खूब ।

(ख) इश्क हकीकी है फुर माया । बिना मजाजी किसी न पाया ॥

(ग) सुन सुमान यह इश्क मजाजी । जो हृद एक हृदक दिसराजी ॥ (बोधा)

परन्तु प्रेम पथ की जो गम्भीरता है उसे बोधा समझ नहीं पाये हैं । उनकी प्रेम वर्णना शुद्ध लौकिक है । वासना-प्रवणता भी उनके समान औरों में नहीं । वे तो मजाजी

इस्क (लौकिक प्रेम) में ही अटक कर रह गये, हवीकी इस्क तक पहुँच नहीं सके। रसखान और घनानन्द जरूर उस उच्चतर सोपान पर पहुँच गये थे जिसे अलौकिक प्रेम या इस्क हकीकी कहा जा सकता है पर उन्होंने इसकी दुगुनी न पीटी थी। इतनी स्पष्टता से इस सूफी आदर्श का उन्होंने उल्लेख नहीं किया है। उनका यह भाव कृष्ण प्रेम या कृष्णभक्ति के आवरण में छिप गया है, बाहरी या विदेशी प्रभाव आत्ममान होकर काव्य में आया है। बोधा सूफी प्रेमादर्शों को अपना निजी रंग न दे सके। स्वच्छन्द काव्यधारा के प्रतिष्ठित समीक्षकों पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र और डाक्टर मनोहरलाल शौड ने भी स्वच्छन्द कवियों में विद्योग की प्रधानता का कारण सूफी काव्यधारा और समसामयिक फारसी काव्यधारा का प्रभाव माना है। मिश्रजी कहते हैं कि स्वच्छन्द कवियों में सामान्यतः तो लौकिक प्रेम का वर्णन हुआ है जो फारसी काव्य की वेदना-विवृति में प्रभावित है तथा जहाँ अलौकिक प्रणय भावना का वर्णन हुआ है वहाँ वह सूफियों के प्रेम की पीर से। प्रेम की पीर सूफी कवियों का प्रतिपाद्य विषय है। स्वच्छन्द कवियों ने भी प्रेम की पीर को सिद्धान्त रूप में ग्रहण किया है फलतः यह 'प्रेम की पीर' सूफियों से ही आई है। सूफियों का विरह वर्णन प्रसिद्ध है। जायसी के पदमावत में यह प्रेम की पीर प्रतिपादित हुई है। सूफी सिद्धान्त के अनुसार सन्त या साधक या प्रेमी सारी मृष्टि में विरह के दर्शन करता है, समग्र सृष्टि को विरह के वाणों से विद्ध मानना है, समूची सृष्टि परमात्मा के विरह में उसे पीड़ित प्रतीत होती है। सूफियों की यही विरह भावना और प्रेम की पीर स्वच्छन्द कवियों ने फारसी काव्य की वेदना की विवृति के साथ ग्रहण किया है। यही कारण है कि उनके काव्य में भी विद्योग का आधिक्य आ गया है^१। डा० मनोहरलाल शौड ने भी स्वच्छन्द कवियों पर सूफी प्रभाव को स्वीकार करते हुए लिखा है कि सूफियों का विरह मानवमात्र के चित्त में ही सीमित न रहकर समस्त प्रकृति में व्याप्त हो जाता है। दूसरे उस विरह में रहस्य भावना का घरा रहता है। घनानन्द के विरह में वह व्याप्ति तो नहीं है पर रहस्य भावना की झलक कहीं-कहीं अवश्य आ गई है जो सूफियों से मिलती जुलती है। 'सूफी और फारसी कवि दोनों ही विद्योग को प्रमुखता देते हैं। सूफियों का विद्योग तो उनकी निष्ठा है। यह विरह शाश्वत है। कभी-कभी चेतनावस्था में क्षण भर के लिये संयोग सुख मिलता है। फारसी के कवि भी प्रेम की एकनिष्ठता और अनन्यता दिखाने के लिए प्रिय को कठोर तथा निर्मोह दिखाने हैं। इसलिये विरह की प्रधानता आ जाती है। स्वच्छन्द धारा के कवियों ने विद्योगतः घनानन्द ने फारसी काव्य पद्धति से प्रिय की कठोरता और सूफी कवियों से प्रेम की पीर की प्रेरणा ली है। फलतः उनकी रचनाओं में विद्योग का प्राधान्य स्वाभाविक है।^२ इस प्रकार स्वच्छन्द कवियों का प्रेम वर्णन निश्चय ही एक सीमा तक सूफी कवियों का प्रेम भावना से प्रभावित है। सूफी कवियों द्वारा वर्णित प्रेम की पीर का प्रभाव बड़ा व्यापक था। वह कबीर आदि निर्गुण ज्ञानमार्गियों और कृष्णभक्त कवियों तक पर पड़ा। नागरीदास (भावार्थमह), कुन्दनराह आदि में तो यह प्रेम की पीर इस रूप में आई है कि उसका विदेशीपन साफ झलकता है।^३

^१ घनानन्द ग्रन्थावली, वाङ्मुख, पृ० ४०-४१।

^२ घनानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा : डा० मनोहरलाल शौड, पृ० २६१।

^३ घनानन्द ग्रन्थावली, सं० पं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र, वाङ्मुख, पृ० १४।

सूक्तियों की प्रेम भावना की मूल विशेषता है लौकिक प्रेम द्वारा अलौकिक प्रेम के उच्चतर मोक्षान पर पहुँचना, इसका मजाजी द्वारा इसके हकीकी की उपलब्धि । प्रेमगत यह सूफी सिद्धान्त धनआनन्द, रसखान और बोधा में विशेष मिलेगा । धनआनन्द और रसखान का जीवन-गत लौकिक प्रेम उत्कर्ष प्राप्त कर अलौकिक प्रेम में पर्यवसित हो गया था । सूक्तियों का यह प्रेम सिद्धान्त बोधा के जीवन में तो घटित नहीं हुआ किन्तु उनके द्वारा प्रतिपादित अवश्य हुआ है—‘इसका मजाजी मैं जहाँ इसका हकीकी खूब ।’ बोधा की भाषा शैली और भावना पर अवश्य यह प्रभाव एक संभा तक स्पष्ट है । प्रेम के उक्त सिद्धान्त को रसखान और धनआनन्द ने बहुत ही निजो ढंग से कहा है । रसखान ने कहा है—यह बात गाँठ बाँध लेने की है कि सत्सार में प्रेम के बिना आनन्द का अनुभव नहीं हो सकता, प्रेम चाहे लौकिक हो चाहे अलौकिक—

आनन्द अनुभव होत नहि बिना प्रेम जप जात ।

के यह विषयानन्द का ग्रहणानन्द बखान ॥

इसी आशय को धनानन्द यों व्यक्त करते हैं—

प्रेम को महोदधि अपार हेरि के, विचार, बापुरो रहिर बार ही मैं फिर आयी है ।

ताही एक रस है विषय अवगाहैं बोज़, नेहि हरि राधा जिन्हें देखैं सरसायी है ॥

ताकी कोऊ तरल तरल सम झूझों कल, धूरि लोकलोकनि उममि उफलायी है ।

सौई धनआनन्द सुजान रागि हेत होत, ऐसे नहि मन वं सरस छहरायी है ॥

प्रेम के अपार महासागर में राधा और कृष्ण अहिनिश एक रस क्रीडा करते हैं । उनके प्रेमानन्द की एक चबल लहर से समग्र विश्व प्रेम से परिपूर्ण हो रहा है और उसी प्रेम तरंग के एक कण में धनानन्द के हृदय में सुजान के प्रति इतना प्रगाढ़ अनुराग जा गया है । इस प्रकार धनआनन्द और सुजान का लौकिक या मजाजी प्रेम राधा और कृष्ण के अलौकिक या हकीकी प्रेम का एक कण मात्र है । वही सूफी प्रेम तरंग है पर कितने आत्मसात रूप में अभिव्यक्त हुआ है ।^१

दूसरा प्रभाव फारसी काव्य की वेदनाविधुति का है । धनआनन्द ने ‘दरकमता’, ‘विषोय वेलि’ आदि फारसी की शैली पर ही लिखी है । उपर्युक्त विवेचन से अब यह बात निश्चित हो जाती है कि स्वच्छन्द कवि सूफी प्रेम-पीर और फारसी कवियों की विश्व व्यञ्जना प्रणाली से प्रभावित थे । इन कवियों पर फारसी भाषा शैली का प्रभाव दिखाने के लिये सम्प्रति दो उदाहरण काफी हैं—

(क) नशा कधी न खाते हैं । अये हम इसका मद गाते हैं ॥

गये थे बाग के ताई । उसं वे छोकरो आई ॥

उन्हों जादू कछू कीन्हा । हमारा दिल कैद कर सोन्हा ॥

अचानक भया भटभेरा । उन्होंने चमटुक फेरा ॥

कतेजा छेद कर ज्यादा । मया मन मारू मे मारवा ॥

इसका दिलदार सो लागा । हमने दिलदर्द अनुरागा ॥

(बोधा : विरहदाराश)

- (ख) यातां शोकुलचन्द मनोने दिया चत्सदा धरता है।
 होरि दिया घनघानन्द जानी हुनन मरावी पवता है॥
 सन-वटारी आन्वि-र पर ते यातां मुक नारी है।
 महर-तहर ब्रजचन्द बार दी बिद भसाय वगारी है॥

(घनघानन्द । इशकना)

विरह-वर्णन रोतिवद्ध कवियों से निम्न

प्रेम के क्षेत्र में विभोग सम्बन्धी अपनी विविष्ट धारणा के कारण स्वच्छन्द कवियों का विरह वर्णन रोतिवद्ध कवियों से निम्न है। इस निम्नता का पहला कारण तो काम्यान्तरिका या अनुभूति-प्रवणता ही है। रोतिमुक्त कवि जहाँ अपनी व्यथा का निवेदन करते हैं वहाँ रोतिवद्ध कवि पराई (गोपी की, नायिका की, हृष्य की, राधा जादि की) व्यथा का निवेदन करते हैं। वह पीछा जिसे कवि अपने ही हृदय में अनुभव करता है उस पीछा से कहीं तीव्र हुआ करती है जिसका उदय हमारे के हृदय में होता है बिल्कुल स्वयं और महानुभूति द्वारा कवि जिसे अपने मन में उतारता है। यही अन्तर इन दोनों प्रकार की व्यथाओं की अनिव्यक्ति में भी मिलेगा। रोतिवद्ध कवियों की व्यथा आरोपित हुआ करती थी, 'रोतिमुक्तों की स्वानुभूति'। दूसरी बात यह है कि रोतिमुक्त कवि अपनी व्यथा का निवेदन स्वयं किया करते थे जब कि रोतिवद्ध कवि की कल्पित व्यथा का निवेदन अधिकतर सखी, सखा या हूती आदि विद्या करते थे। इनके कारण भी अनिव्यक्ति व्यथा काव्य की तीव्रता में बड़ा अन्तर आ जाता करता है। विरह व्यथा के पारम्परिक क्रमवा परम्परा मुक्त निवेदनों को कामने-सानने रखकर यह अन्तर सदा ही देखा जा सकता है। बोधा और घनघानन्द के विरह के उद्गारों की आन्तरिक टीस और व्यथा की समस्तता बिहारी, देव, मतिराम और पद्माकर के हृत्तियों के बयानों में नहीं हुई जा सकती। मन, प्राण और आत्मा की वह वैचैनी जो घनघानन्द के इस सर्वे में व्यक्त हुई है रोतिवद्ध कलाकारों के बस की बात नहीं—

अन्तर ही कियो धन रही हय पारि छिरी कि धनानि नीरी ।

रोतिवद्ध कवियों के नायक नायिका कुटुम्ब और गाँव की मर्यादाओं में बँधे थे इसलिए उनके हृय और विषाद मुका-छिरी करते रहते थे। स्वच्छन्द कवियों ने खुद प्रेम किया था और विरह की वेदना नहीं थी। उन्हें किन्हीं मर्यादाओं की परवाह न थी। उनका जीवन ही प्रेम के लिए उत्सर्ग किया जा चुका था फलतः मनोविषयो का अकुण्ठ प्रवाह उनको सेखनी से सम्भव हुआ है इसी कारण उनके विरह की तीव्रता और कवि नहीं पा सके हैं। बोधा और घनघानन्द की विरह व्यंजना में जितनी और जैसी व्यथा है उसके लिए उनका काव्य ही प्रमाण है—

(क) अन्तर सदेनो मिले मेत मानि लोजन हो,
 तहू को अदेनो धव रह्यो उर धूरि के ।
 उठो है उदेन आगि बीज कोन घान साथि,
 रोन रोम पीर पाति डारी चिना चूरि के ।

निपट कठोर कियो हियो मोह मेदि दियो,

जान प्यारे नेरे जाय भारी कित दूरि कं ।

तरफो बिसूरि कं विषा न टरं मूरि कं,

उदायहौं सरीरे धनधानन्द यौ घूरि कं ॥

(ख) तपति बुझावन अनदधन जान विन,

होरो सी हमारे हिये लगिये रहति है ।

(ग) अंतर आँख उसाति तबै अति अग उसीज उदेग की आवत ।

ज्यो कहलाय मसोसनि अमस क्यों हूँ कहूँ मुखरं नहिं ध्यावत ॥

(घ) रोवत बाल बिरह भवमानो । ताके रोवन बिरह न छाती ॥

अब कहु सली करो मैं कंसो । भई दशा मायो की ऐसी ॥

गिरि ते गिरौं भरौं विय लाई । तनु तजि मिलौं माधवं जाई ॥

मरौं मिटै दुष मेरो प्यारो । कंमुहु प्राण कडं इहि बारी ॥

(बिरहवारीश : बोधा)

(क) बोधा कवि भवन मै कंसैह रह्यौ न जाय,

बिरह बंधागि ते न जायो जाय बन को ।

शरब निशा मे चढ निदखर ऐसो ताको,

साँवनी चुरेत तो चबाए तेत तन को ॥

(बोधा)

(ख) बहनीन मैं नैन भुँकँ उभकँ मनो लजन प्रेम के जाले परे ।

बिन आँपि के कंसै यनों सजनी अगुरोन के पोरन छाने परे ॥

कवि ठाकुर ऐसी कहा कहिए निज प्रीति करे के कसाते परे ।

जिन सालन चाह करो इतनी तिन्हें देखिबे के अब लाले परे ॥

(ठाकुर)

बिरह वर्णन सम्बन्धी तीसरी विशेषता जो इन कवियों में जगह-जगह पाई जाती है वह यह कि अनेक बार इन्होंने अपनी व्यथा की मीन में छिपा रक्खा है। कभी-कभी खामोशी भी बड़ी व्यंजक हुआ करती है। इन कवियों ने भी अनेक बार कुछ न कहकर बहुत कुछ कह दिया है। उस मीन में भी इनकी पीडा फूटकर हो रही है। इनके हृदय में बार-बार यह बात आई है कि अपने मन की व्यथा मन में ही रानी जाय। बार-बार व्यथा इनके मन ही मन फुटती रही है और ये व्यथा में फुटते रहे हैं—

(क) गहिये मुख मौन भई सो भई छपनी करी काहू सो का कहिए ।

(बोधा)

(ख) आवत है मुख लौं बडि कं पुनि पोर रहे हिय हो मैं समाद कं ।

(बोधा)

(ग) मुँदते हो नन कहते न नन तन में यह पोर परेवो करं ।

(बोधा)

(घ) पहिचान हरि कौन भो से अमषहचान को ।

त्यौं पुकार मधि मौन, कृपा-काल मधि नैन ज्यों ॥

(धनधानन्द)

चौथी विशेषता इनके विमोह वर्णन में ऊहात्मकता या दूरादृष्ट कल्पना का अभाव है। इनकी अभिव्यक्ति अतः प्रेरित रही है इसी कारण भावुकता से असंपृक्त उक्तियों का विधान इनमें बहुत कम मिलता है। रीतिनारी की सी बिरह सम्बन्धिनी उपहासास्पद उक्तियाँ इन कवियों में अपवादस्वरूप ही मिलेंगी। स्वच्छन्द काव्य के बिरहियों के गीत में माध महीने की राति में बिरह ताप-अन्य ऐसी लुवें नही चतर्ती जिसमें सखियों की गीले कपड़े

बोदकर नायिका के पास जाना पड़ता हो। ये विरही ऐसी आहें नहीं भरते जिससे इनका विरह-दुर्बल मात्र साँस लेने और छोड़ने में छ-सात हाथ पीछे या आगे हट-बढ़ जाय। इनका देह विरह में ऐसी बट्टी नहीं बनने पाया है जिनके ऊपर गुत्ताल की नयी शीशी उलट दी जाने पर भी मात्र भाप के ही रूप में दिखाई देती है तथा जुगनुओं को देखकर इन विरहियों को अग्नि वर्षा का भ्रम नहीं होता। विरह ताप की ऐसी नाप-बोख से कवि नहीं कर सके क्योंकि इनका विरह सच्चा या, निजी या, मुक्ति भोगी वा वयन या। आत्मन की निम्न-लिखित युक्ति बयाना ऐसी कुछ उक्तियाँ स्वच्छन्द धारा की वियोग-भूनक काव्य-राशि में रूप-वाद स्वरूप हो मिलेंगी—

अब बन पर घर माँगन है जाति धागि,
धांगन में चाँदु बिनगारी बारि भारि लै ।
साँझ भई मौन संभवाती क्यों न हेति हैरी,
छाती सों छुवाय दिया दाती धागि बारि लै ॥

आत्मन की यह युक्ति कि मौन हो गई है दिया बलाने के लिये आग नहीं मिलती इस पर विरहिणी अपनी नखी से कहती है कि देख मेरा ये हृदय विरह के कारण जल रहा है, दिया बली ले आ और मेरी छाती में उसे छुवाकर जला ले। उक्ति बमत्कार की यह कल्पना समसामयिक रीतिबद्ध काव्य और फारसी दुर्ग की अतिशयोक्ति प्रभाव शैली के प्रभावस्वरूप की गई जान पड़ती है। स्वच्छन्द कवियों में ऐसी भाव-विच्छिन्न कल्पना बहुत कम मिलेगी। उसका कारण यही है कि इन कवियों ने हृदय की सच्ची व्याधा को मुक्त किया है।

आन्तरिक और हृदय प्रभूत होने के कारण इनके विरह में रीतिधर्मों में बाँध पिरहिणियों वा सा शान्तीय विरह वर्णन नहीं है अपितु उच्च विरह के भाषा भेदोपभेदों (अनिलापा हेतुक, ईर्ष्या हेतुक, विरह हेतुक, प्रवास हेतुक, शाप हेतुक और मान हेतुक) तथा विभिन्न स्थितियों और कामदशाओं (अनिलापा, चिन्ता, स्मृति, गुणकथन, उद्वेग, प्रसाप, उन्माद, व्याधि, जडता, मूर्ति) का बंधा बँधाया स्वरूप निर्माण नहीं है। ये भेद और कामदशाएँ इनके काव्य में टूटकर निबाली जा सकती हैं किन्तु शास्त्रोक्त भोजनानुसार ये स्वच्छन्द कवि चले नहीं हैं, चल सकते नहीं हैं, चल नवते नहीं थे। ऐसा ही भी कैसे सबता या जब ये अतर्क्यता के आवेग में रचना किया करते थे।

इनकी वियोग व्याधा की व्याप्ति और आन्तरिकता का तो पूछना ही क्या। जीवन का कोई क्षण ऐसा न होता था जब बेचेमो दर होती हो। स्वच्छन्द धारा के चोष्ठतम प्रतिनिधि घनमानन्द की तो कम से कम यही स्थिति थी, बोधा का विरह भी बहुत कुछ इसी कोटि का था। विरही घनमानन्द को तो रात-दिन चैन न था—

रैन दिन चैन को न लेस कहूँ सैयँ, भाग
आपने ही ऐसे दोन बाहिँ पौँ लगायँ ।

प्रिय की मनमोहिनी मूर्ति अपनी नाना छवियों के साथ रात-दिन सामने खड़ी रहती है—'निति धीत खरी उर माँझ धरी छवि रंग नरी मुरि चाहनि की।' यह छवि मन की आँखों के सामने तो सतत विद्यमान रहती थी पर तब की आँखें उसके लिए सदा तरलती

रहती थी, उसकी एक मूक भी नमीब न होती थी—‘घनप्रानन्द जीवन मूल सुजान की कौबि न कहें दरसैं ।’ इस प्रकार इनकी वियोग व्यथा विरह में तो सताती हो रहती थी सयोग में भी पीछा न छोड़ती थी—

भोर तें सौंभ लौं कानन ओर निहारति बावरी नेकु न हारति ।
सौंभ ते भोर लौं तारन ताकिवो सारनि सौं झकार न टारति ॥
जो कहें भावतो दोठि परे घनप्रानन्द आंमुनि ओसर गारति ।
मोहन सोहन जोहन की लगियं रहै आंखिन के उर गारति ॥

वियोग तो वियोग ही था उसका खटका सयोग में भी लगा रहता था कि कहीं वियोग न हो जाय—

अचोखी हिलग दया बिछुर्यो पै मिल्यो चाहै,
मिले हूँ पै मारें जारें जरक बिछोह की ।

औरो के लिए भले हो अचरज की बात हो पर सब तो यह था कि इनका हृदय वियोग सहते-सहते विरह का इतना अभ्यस्त हो चला था कि सयोग की सुख स्थिति में भी चैन नहीं मिलने पाता था—

(क) कहा कहिए सजगो रजनीगति, चह कहें कि जिये गहि काई ।
अमीनिधि पै विय-सार सखै, हिम जोति जगाय की अगनि डाई ॥
सु या पति सग न जानति है घनप्रानन्द जानि वियोग की गाई ।
वियोग में बैरनि बाडनि जैसी, कछून घटै, सु सजोग हूँ बाई ॥

(ख) यह कं सजोग जानि परै सु वियोग न ब्यो हूँ बिछोहत है ।

ऐसी दारुण स्थिति थी कि सयोग में भी वियोग से वियोग नहीं होने पाता था—

बिनि जेहि चरयो सुख चित्त जाय । तित दरद सनेही मिलत जाय ॥ (बोधा)

विरह की आँख में तपकर इन प्रेमियों का प्रेम पवित्र हो गया था । इनकी वृत्तियाँ उदात्त हो गई थी, अनेक कवि तो भगवदोन्मुख भी हो चल थे । मन की वासनाओं का सस्कार हो चला था । वियोग इन्हे प्रेम के उच्च आदर्शों की प्रतिष्ठापना में सहायक हो सका था । वासना और कामुकता के निर्वन्ध उद्गार केवल बोधा में मिलेंगे, वहीं वहीं आलम में, दोष कवियों की कृतियाँ तो पवित्र प्रेम की ध्यजनाएँ हैं । उन्होंने शरीर मूल की कामना नहीं की । भाव मिलन और सान्निध्य का अभिलाष व्यक्त किया है, विषद घटनाओं की स्मृति की है प्रिय के लाख-लाख गुणों का स्मरण और उसकी साम्प्रतिक अवहेलना पर उपालम्भ तथा लक्षविध आत्म निवेदन किया है । प्रणय की ऐसी दिव्य और तीव्र अनुभूतियों को उन्होंने वासना से पकित नहीं होने दिया है । प्रेम की व्यथा जरूर व्यक्त की है पर वासना से मुक्त और दिव्य प्रेम की आभा में भाँटत—

(क) जब ते सुजान प्रान प्यारे पुतरीनि तारे,
आंखिन बसे ही सब सुनो जग जोहिये ।

(ख) जब तें निहारे इन आंखिन सुजान प्यारे,
तब तें गहो है उर मान देखिबे की मान ।

रस भोज्य बननि सुनाय कं रचे हैं तहाँ,
मधु-मकरंद-सुषा नाबी न सुनत कान ॥
प्रातःप्यारी घनघनानन्द गुननि कथा,
रसना रसीली नितिवासर करत गान ।
भ्रमं भ्रमं मेरे उनही के संग रंग रो,
भन सिधायसन पे विराजै तिम ही को प्यान ॥

इनके विरह वर्णनो में आसक्ति की तीव्रता है इसी से इनका प्रपञ्च इतना प्रगाढ़ है । एक ओर तो वासना का निरन्तर दूसरी ओर रीति या आसक्ति का आतिशय । इसी रीति के हाथ पे बिके हुए हैं—'दौरी फिर न रहै घनघनानन्द बाबरी रीति के हाथनि हारिये ।' आसक्ति जितनी तीव्र होगी अप्राप्ति में प्रिय प्राप्ति की सातवां उतनी ही बलवती । यही कारण है कि ये कवि विरह का आत्यंतिक चित्रण कर मकें हैं । इनकी आसक्ति और तज्जन्य विरह कौरी बुद्धि की उपज न थी, वह सब इनके हृदय द्वारा अनुभूत थी । इसी से इनकी अभिव्यक्तियाँ भी इतनी मार्मिक हो सकी हैं, उनमें जो नदनता है वह इसी हाँदिसा की सपेट के कारण । इन कवियों की व्यंजना शैली में भी जो वैशिष्ट्य है वह इसी व्यक्तनिष्ठता के कारण, प्रणय भावना की आन्तरिकता के कारण । इसी विरह प्रसंग में दो एक और बातें भी प्रासंगिक रूप से निवेदनीय हैं । एक तो यह कि इन कवियों ने मात्र नारी के विरह का ही चित्रण नहीं किया है, पुरुष के विरह का भी वर्णन किया है जैसा रीतिबद्ध काव्य में कम मिलता है, संभव है यह सूक्ष्म प्रभाव हो । बोधा ने माधवानल कामकन्दला में माधव का विरह स्थान-स्थान पर विस्तारपूर्वक दिखलाया है । यही बात आसम के भी आस्थान में है और गोपी-वनश्याम के ध्याज से वर्णित सारा गोपी-विरह मूलतः तो घनानन्द की स्वीय प्रीति-व्यथा की अभिव्यक्ति है ; इसका कारण एक बड़ी हृद तक स्वानुभूति का प्रकाशन भी है । दूसरी बात यह है कि प्रबन्ध की धारा में क्या की आवश्यकता के अनुसार जगह-जगह भिन्न-भिन्न स्थितियों में विरह का जो वर्णन किया गया है विशेषतः अपने आस्थानों में बोधा और आलम के द्वारा उमका स्वरूप भी पर्याप्त गम्भीर है । मैं समझता हूँ कथाकाव्यों में परिस्थिति के सघात में विरह की वर्णना विशेष चमत्कार पूर्ण और प्रभावोत्पादक हो जाती है । विरह चित्रण की यह गम्भीरता और सुन्दरता बोधा के काव्य में सर्वोत्कृष्ट रूप में सुलभ है । मुक्तकी में भाव की वह गम्भीरता इतनी सरलता में नहीं लाई जा सकती जो पूर्वा-पर संबंधों में मुक्त प्रबन्धनाभ्यों में सहज बिगुस्त हो सकती है । तीसरी उल्लेख्य बात यह है कि जगह-जगह विरह का चित्रण करते हुए इन कवियों ने उस विरहोन्माद का भी चित्रण किया है जो हमें परम्परा से प्राप्त रहा है जिसमें पढ़कर ये विरही जड़-चेतन का नेदें मूल जाते हैं तथा कभी वृषों से, कभी लताओं से, कभी पक्षियों से अपने प्रिय का समाचार पूछते हैं और कभी वायु से अथवा मेघ में अपनी व्यथा का निवेदन करते हैं और उन्ने प्रिय तक पहुँचाने का आग्रह भी । चौथी बात यह है कि ये कवि भी आवश्यकतानुसार ऋतुओं और प्रकृति की परिवर्तनशीलता में विरह के उत्तेजित स्वरूप का चित्रण परम्परानुमोदित रूप में कर गए हैं । नियमित रूप से रीतिकारों की भाँति तो यह ऋतु वर्णन किसी ने नहीं किया है पर वर्षा और वसंत ऐसी ऋतुओं में विरह की स्थिति का चित्रण अवश्य हुआ है । बारहमासा तो बोधा ने ही लिखा है ।

रहस्यदर्शिता का अभाव

स्वच्छन्द कवियों के काव्य में यह बात लक्ष्य करने की है कि उनके काव्य 'मूलतः रहस्यमूलक नहीं है। उसमें वर्णित प्रेम मूलतः लौकिक है, कभी-कभी ऐसा अवश्य हुआ है कि लोक में प्रेम की असफलता प्राप्त होने पर बड़ी वृत्ति भगवदोग्गुह्य हो गई है। वह 'प्रेम वृत्ति ईश्वर के सगुण रूप श्रीकृष्ण में समा गई है। यदि निगुण निराकार के प्रति वह आसक्ति निवेदित की गई होती तो रहस्यात्मकता के लिये गुजाइश भी होती। सूक्तियों का रहस्यवाद प्रसिद्ध है। इन पर सूक्तियों का प्रभाव था फिर भी ये रहस्यवादी न बन सके। धनञ्जय आदि में कहीं-कहीं रहस्यात्मकता की झलक मिलती है। उदाहरण के लिये इस प्रकार के दो दो-चार कथनों में—

(क) मन जँसे कष्ट मुहँ चाहत है सु बलानिये कैसें मुजान हो हौ ।

इन प्रानवि एक सदा गनि राखरे, धावरे लीं लगिये मिल लीं ॥

बुधि औ मुधि मननि धननि में करि बास निरन्तर अन्तर गौ ।

उपरौ जग छाव रहे धन आनन्द चातिक त्यों तर्किय अब लौ ॥

(ख) अन्तर हौं कियो अन्त रही हग फारि फिरै कि अभागनि भीगी घादि ।

परन्तु वह इन कवियों की स्थायी वृत्ति कभी नहीं रही। काव्य के क्षेत्र में रहस्य-भावना का प्रसार और विस्तार निगुण को स्वीकार करके चलने में सम्भव होता है किन्तु स्वच्छन्द कवियों ने विरह वर्णन के लिये गोपीकृष्ण के प्रेम-वृत्त का सहारा लिया, कृष्ण को 'यदि ईश्वर के रूप में स्वीकार किया तो भी उनकी व्यक्त सत्ता के चिंतन और ध्यान में रहस्य-भावना, गुह्य या गोप्य का ध्यान और चिन्तन के लिये अवरोध न था। फलस्वरूप उनका प्रेम या विरह वर्णन रहस्यात्मक नहीं होने पाया है। गोपियों का विरह निवेदन उन्होंने अत्यंत विदार रूप में किया है परन्तु सगुण स्वरूप वाले श्रीकृष्ण के सम्पर्क में रहस्य दर्शन और गुह्य चिन्तन के लिये गुजाइश नहीं। बात यह है कि रहस्यात्मक प्रवृत्ति का मेल जितना अधिक निगुण-साधना से बैठता है उतना अधिक सगुण-साधना से नहीं। कहीं-कहीं जैसा कि उपर्युक्त अवतरणों में तथा अन्यत्र की गयी विवेचनाओं एवं उदाहरणों से पता चलेगा रहस्य झलक भर आ गई है। भारतीय भक्ति में यों भी रहस्यात्मकता का समोवेत कभी नहीं रहा।^१ रहस्य की ओं झलक यत्रतत्र प्राप्त है उसे १० विद्वन्नायकसद भिन्न ने फारसी साहित्य और सूफी साधना प्रवाह के सम्बद्ध रूप में देखा है।^२ यह झलक धन-आनन्द, रसमान और बोधा तथा आनन्द में तो मिल सकती है क्योंकि इन पर थोड़ा बहुत सूफी प्रभाव था फिर भी यह झलक है बहुत ही कम। ठाकुर और डिग्देव में तो रहस्य की झलक बिलकुल ही न मिलेगी क्योंकि ये कवि शुद्ध भारतीय प्रेम पद्धति को लेकर चले हैं। इनकी प्रेम भावना बिलकुल भारतीय ढंग की है।

स्वच्छन्द कवि मूलतः भक्त नहीं प्रेमी थे

स्वच्छन्द धारा के कवियों की गणना भक्त कवियों में न की जाकर प्रेमी कवियों में

^१ धनप्रानन्द प्रभावती : वाङ्मय, पृ० ४१ ।

^२ धनप्रानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा, परिचय, पृ० ६ ।

की जायगी क्योंकि ये प्रेम की उन्नय के बन्ध थे । धनमानन्द ने निम्नार्थ मन्त्रदान में दीक्षा ली थी । मन्त्रदाय विषय की भक्ति जंगीकार करने तथा भक्ति परब साहित्य की मर्मदा करने के अनन्तर भी वे प्रेमियों की ही मंडली की सोना देने, साहित्य में 'प्रेम की पीर' के ही कवि रूप में दृष्ट्युत हुए । ज्ञानम, ठाकुर, बोधा और द्विजदेव मृंगार के ही कवि माने गये । कुछ छन्दों में किन्हीं देवी देवताओं की स्तुति लिखने के कारण इन्हें भक्त नहीं कहा जा सकता । मूर, तुलसी और जीरा की श्रेणी में इन्हें नहीं दिखाना वा नचना । रमछान दत्तक कृष्णानुराग के कारण अवश्य भक्तों में गिने जाने हैं परन्तु उनका भी चरम कथ्य प्रेम ही रहा है । वे प्रेम की निदाघ नहिना के गायक रहे हैं—

(क) प्रेम छयनि की राधिका, प्रेम करन नैरन्द ।

प्रेम राधिका के दोऊ माती मालिन हुन्द ॥

(ख) प्रेम छयन अनुपन प्रनिन सायर सखिन बखान ।

जो छावन एहि दिग बहुरि जान नहीं रमछान ॥

(ग) शास्त्रनि पडि पंडित भए के मौलवी कुरान ।

जु पं प्रेम जान्यो नहीं कहा किया रमछान ॥

(घ) जेहि पाये बंहुँठ घर हरिहू की नहि राहि ।

सोइ छलौकि सुड सुम सरन मुनेन कहाहि ॥

इन प्रकार रमछान की प्रेम की महिमा का अवलंब संकीर्तन करते हुए प्रेमियों के गिरनौर हो गये हैं । आचार्य मित्र लिखते हैं कि 'जिन प्रकार ये रौनि से करने की स्वच्छन्द रखते थे उसी प्रकार भक्ति की सांप्रदायिक नीति से भी । अतः वे भक्ति मार्ग, कृष्ण भक्त, प्रेम मार्ग कूफियों रौनिमाली कवियों—सबने प्रथम स्वच्छन्दमार्गी प्रेमोन्मत्त गायक थे । कोई इन्हें इनकी भक्ति-विषयक रचना के कारण भक्त कहना हो तो बहे, पर इनके ध्यनिर्देश के साथ कहे कि 'ये स्वच्छन्द प्रेममार्गी भक्त थे तो कोई बाधा नहीं है । स्वच्छन्दता इनका निर्य सङ्गण है । यही कारण है कि इन्होंने काव्य शैली की दृष्टि में भी भक्तों से प्रस्थान-नेत्र सूचित किया' । रमछान के विषय में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी कहा है कि 'वे प्रारंभ से ही बड़े प्रेमी जीव थे । प्रेम के ऐसे सुन्दर उद्गार इनके सदैवों में निकले कि उन साध-रण प्रेम या शृङ्गार सम्बन्धी कवित्त सर्वों की ही 'रसछान' करने लगे । इनकी कृति परिमाण में तो बहुत अधिक नहीं है पर जो है वह प्रेमियों के मन की स्पर्श करने वाली है । इनके रसछान ने कृष्णभक्तों के सज्जन भीतिबाध्य का छाव्य न लेकर कवित्त सदैवों में अपने सच्चे प्रेम की व्यञ्जना की है' । ये कवि कृष्ण के साथ कल्पान्य देवी देवताओं का नामोल्लेख, नजन या कीर्तन करते थे । कृष्ण का ही प्रधान रूप ने उल्लेख इनके कालों में कृष्ण भक्ति के कारण नहीं वरन इनलिये कि उनसे अधिब प्रेमोपयुक्त पात्र बदला प्रेम का देवता कोई दूसरा न था । रौतिमुक्त बना रौतिबद्ध कवियों देव, दान, पद्माकर, दिहाये, सेनापति आदि ने भी विभिन्न देवी देवताओं की स्तुति में छन्द रचना की है पर वह इनकी भक्ति का लक्षण नहीं । अथर्वभक्ति में मूर, तुलसी और जीरा की ती निमग्नता इनके कालों

^१ धनमानन्द प्रयागवासी, वाङ्मय, पृ० ४३ ।

^२ हिन्दी साहित्य का इतिहास : रामचन्द्र शुक्ल, पृ० १७७ ।

में नहीं। ये स्वच्छन्द नवि लौकिक प्रेम में पुजारी थे पर यह लौकिक प्रेम स्थूल भोग-वास्ता प्रधान न होकर मानसिक और आंतरिक अधिक था। जहाँ तहाँ स्थूल रेंद्रितता थी थी, इसका निषेध नहीं किया जा सकता। कृष्णलोला इनकी उस प्रेम व्यञ्जना के साधन रूप में स्वीकृत है, इनकी मति का आधार नहीं। यह पहले ही बना चुके हैं कि इन कवियों का निजी जीवन ऐहिक प्रीति-रस से सिक्त था। सरल सादा प्रेम मार्ग जिसमें बुद्धि की चतुराई और वक्रता के लिये कोई गुजाइश न थी इनका प्रिय मार्ग था—

प्रति सृषो सनेह को मारग है जहाँ त्रेकु सयानप बाँक नहीं।

तहाँ सोखे चलै तजि आपुनपी भ्रमके कपटी जे नितानि नहीं॥

ये उसी 'सायानप रहित' और 'अवक्र' मार्ग पर चलने वाले पथिक थे, हृदय का अर्पण ये जानते थे। बुद्धि की चतुरता से भरो कसर-व्योत से इनका वास्ता न था। ये हृदय को आगे करने वाले थे, रीझ पर मरने वाले थे। बुद्धि की चातुरी इनकी सावगी पर पानी भरा करती थी—

'रीझ सुजान सची पटरानी यची बुधि चापुरी हूँ करि दासी।' (धनप्रानन्द)

स्वच्छन्द कवियों की रचनाओं के तीन स्थूल विभाग

स्वच्छन्द कवियों की समस्त रचनाओं के मोटे तौर से तीन खंड किये जा सकते हैं। ये खंड या विभाग रचनागत प्रवृत्ति की दृष्टि से हैं। पहले प्रकार की रचनाएँ वे हैं जो रीति से प्रभावित हैं, जिसमें रीतिबद्ध रचना पद्धति की छाप है। यह छाप आत्मदर्शीर द्विजदेव की काव्य शैली पर विशेष है। इनकी बर्णन शैली, उपनाम योजनाएँ किसी सीमा तक रीतिबद्ध अथवा रीति सिद्ध कर्ताओं के मेल में हैं। नेत्रों को लेकर बांधी गई उक्तियाँ, खडिता के कथन आदि जो इन तथा अन्य स्वच्छन्द कवियों में समान रूप से मिलते हैं रीति के प्रभाव के ही सूचक हैं। हाँ विपरीत रति और सुरतान के बिना बोधा में छोड़ किसी ने नहीं प्रस्तुत किये। बोधा पर यह बाधाएँ प्रभाव विशेष था। ताविका भेद किसी ने नहीं लिखा। खडिता आदि के जो वर्णन हैं उनमें प्रिय के अपर-प्रिया के ससर्ग अथवा रमण-बिन्धो का सविस्तार वर्णन कम हृदय की भावनाओं का चित्रण विशेष है। नीचे एकाध उदाहरण देकर यह सिखाने का यत्न किया जा रहा है कि ये रचनाएँ किस प्रकार रीतिबद्ध कर्ताओं की कृतियों के मेल में हैं—

(क) कंधों मोर मोर तजि गए री अगत भजि,

कंधों उत बाहु न मोलत है ए दर्द।

कंधों थिक चातक महोप काहू भारि डारे,

कंधों बफापाति उत अन्तर्गति है गई॥

भालभ कहै हो माली अजहूँ न आए ध्यारे,

कंधों उत रीति विपरीति विधि ने ठई।

भवन महोप की दोहाई फिरबे तैं रही,

जुझि गये मेघ कंधों दामिनी सती भई॥

(ख) तेरोई मुखारविन्द निवे अरारिबन्दे प्यारी,

उपमा को कहै ऐसी कौन जिय में बगै।

चपि गई चन्द्रिकाऊ छपि गई छवि देखि,
भोर को सो चाँद भयो फीकी चाँदनी लग ॥

(ग) भालम कहे हो रूप आगरो समातु नाहीं,
छवि छलकति इहाँ कोन की समाई है ।
भूषन को भाव है किसोरे बँस गोरी बाल,
तेरे तन प्यारी कोटि भूषन गोराई है ॥

—(भालम)

(घ) जावक के भार पग परत घरा पै मद,
गग भार कुचन परी है छुटि असकै ।
द्विजदेव तैसिये विचित्र बरनी के भार,
आधे आधे हगनि परी है अघ पसकै ॥
ऐसी छवि देखि भग भग की अपार,
वार वार सोचन सु कौन न के लसकै ।
पानिप के भारन संभारत न गात लक,
लचि लचि जात कच भारन के हुलकै ॥

—(द्विजदेव)

हो सकता है किसी किमी कवि में इस प्रकार की रचनाएँ काव्यारम्भकाल की हों। स्वच्छन्द कवियों पर समसामयिक काव्य पद्धति का बिलकुल ही प्रभाव न होता यह बहुत ही कठिन बात थी। वस्तु और भावतत्त्व पर कम, शैली पर यह प्रभाव अवश्य है। दूसरे प्रकार की रचनाएँ वे हैं जिनमें भक्ति भावना के दर्शन होते हैं। ये प्रभाव रसखान और धनआनन्द पर विशेष हैं। इस प्रकार की पक्तियाँ—

(क) या लकुटी अघ कामरिया पर राज तिहँ पुर को सजि डारौ ।
(ख) काम के भाग कहा कहिये हरि हाम सौ लै गयो माखन रोटी ।
(ग) सेस महैम गनेस दिनेस मुरेसहु जाहि निरन्तर गावै । 'आदि

लिखकर जहाँ रसखान ने अपनी अनन्य भक्ति का परिचय दिया है वहाँ धनआनन्द ने भी 'नाम माधुरी', 'ब्रज स्वरूप', 'गोकुल विनोद', 'ब्रज प्रसाद', 'पदावली', आदि कृतियों द्वारा अपनी भक्ति-परायणता का परिचय दिया। यह भी पूर्ववर्त्तिनी और समसामयिक भक्ति प्रवाह का ही परिणाम था जो इस प्रकार की रचनाओं में स्पष्ट है—

(क) गोपाल तुम्हारेई गुन गाऊँ ।
करहु निरन्तर कृपा कृपानिधि बिनती करि स्तिर नाऊँ ।
टरत न मोहनि भूरति हियतें देखि देखि मुख पाऊँ ।
आनन्दधन हो बरसौ सरसौ प्रान पपीहा ज्वाऊँ ॥

—(धनआनन्द)

(ख) कौन पै गावत गनत बने हो ।
गुन अनत महिमा अनत नित । निगमौ अगम भनै हो ।

... जो जाको अनुमान जानमनि, मानन मोद मन हो ।

... चातक चोप चटक ल्यो चितैबो उचित मानदघन हो ॥

—(घनमानन्द)

तीसरी प्रकार की और सबसे महत्त्वपूर्ण रचनाएँ ये हैं जिन्हें हम स्वच्छन्द या रीति-मुक्त कहते हैं, जिनकी विशेषताओं का हम सविस्तार विश्लेषण कर आये हैं, जो प्रस्तुत ग्रन्थ का मुख्य विवेक है तथा जिसकी परम्परा निरपेक्षता ने उसे मध्ययुग की इतनी प्रधान काव्यधारा का रूप दिया है।

शैली-शिल्प या कला-पक्ष

अन्तिम महत्त्वपूर्ण विशेषता है रीति स्वच्छन्द कवियों की शैली। ये कवि शैली के क्षेत्र में भी एक सीमा तक रीति परम्परा से मुक्त रहे हैं। ये मुक्ति एक तो इस बात में है कि सभी स्वच्छन्द कवि अपनी भाषा शैली के बल पर पहचाने जा सकते हैं चाहे उनकी कृतियों से उनके नाम निकाल दिये जायें। रसखान, घनमानन्द, बोधा और ठाकुर तो अपनी शैली वैशिष्ट्य के कारण छिपाए नहीं छिप सकते। यह शैली-गत वैशिष्ट्य इस बात का द्योतक है कि ये कवि रचना पद्धति के क्षेत्र में भी किसी निश्चित पथ पर नहीं चले बल्कि सभी ने अपनी लोक अलग बनाई। इन कवियों की शैली, अलङ्कृति, छन्द और भाषा सम्बन्धित जो स्वतन्त्र विशेषताएँ हैं उनका सविस्तार व्याख्यान इन कवियों की कला-निवेचना के प्रसंग में किया गया है। रसखान की सादगी और भावुकता, घनमानन्द का विरोधाभासित भाषाशिल्प, ठाकुर की लोकोक्ति प्रधान तथ्यगर्भित शब्दावली, बोधा की निरहोमल भाषा सभी अलग हैं। आलम का भाव और शैली विषयक सतुलन और द्विजदेव की धारा शैली भी विशिष्ट है। दूसरी जो महत्त्वपूर्ण बात लगभग सभी कवियों में समान रूप में पाई जाती है वह है रीतिकारों की अतिशय अलंकारप्रियता के प्रति उदासीनता, अलंकारिक चमत्कार के निदर्शन का लक्ष्य लेकर कोई भी काव्य रचना में प्रवृत्त न हुआ। बोधा, ठाकुर और द्विजदेव के लिये अलंकार बहुत कुछ अनपेक्षित ही था। इनकी कृतियों में महत्ता और अयासहीनता का वैशिष्ट्य है। किन्हीं किन्हीं की कृतियों में तो अलंकार खोजने पड़ते हैं। तीसरी बात जो लगभग समान रूप से सबसे प्राप्य है वह है अत प्रेरित भाषा और अभिव्यञ्जना। इनकी भाषा और शैली स्वतः प्रसूत है, भाव प्रेरित है अत आश्रय रहित और निजतब सम्पन्न। चौथी विशेषता यह है कि भाषा की शक्ति को इन सभी कवियों ने समुद्ध किया है। इनमें भाषा के प्रति दृष्टि की सकीर्णता न थी। संस्कृत, अरबी, फारसी के साथ बुन्देली, पंजाबी, राजस्थानी, भोजपुरी, अवधी, आदि के देशज शब्द स्वतन्त्रता पूर्वक इन्होंने ग्रहण किये हैं। किसी भी भाषा के शैलीकारों को यह विशेषता भदा से रही है। भाषागत किसी कटुता या अनुदारता को रीति इन्होंने कभी नहीं अपनाया। प्रयोगों द्वारा प्रचलित शब्दों में नया अर्थ भरने का काम भी इन्होंने सफलतापूर्वक किया है। लक्षणा और व्यञ्जना की शक्तियों को इन्होंने असाधारण रूप से सम्पन्न किया है। भाषा को लचीली बनाकर उसमें प्रयोग-सौन्दर्य के साथ साथ अर्थ की सम्पदा भरने का भी इनका प्रयत्न असाधारण है। मुहावरे और लोकोक्तियों से इनकी शैली सजीव बनी है। छन्द के क्षेत्र में इन्होंने कोई नया माध्यम नहीं स्वीकार किया। युग के सर्वप्रिय छन्दों कवित्त-सर्जना में ही इन्होंने अपनी

वाणी का विलास निर्दिष्ट किया है पर छन्दगत वैशिष्ट्य का विधान साम्प्रदायिक दृष्टि द्वारा ही सम्भव है। शास्त्र मुक्त दृष्टि लेकर चलने वाले ये कवि मला ऐसी दिशा में क्यों कर जाते। धनञ्जयन्द ने अनेक अतिरिक्त छन्दों का प्रयोग किया है तथा भारी संख्या में पदों की रचना भी की है। बोधा में छन्दों की प्रचुरता है क्योंकि वे प्रमुख रूप में प्रबन्ध रचना में लीन हुए। उर्दू के छन्द और रखते आदि भी इन कवियों ने प्रयुक्त किये हैं। अनिव्यजना या वर्णन शैली के क्षेत्र में कोरी अतिशयोक्तियों से ये दूर रहे हैं। अतिशयोक्तियाँ इन्होंने की हैं पर भाव से संपृक्त।

इस प्रकार ये कवि प्रकृत्या स्वच्छन्द थे। न तो कृष्णमक्तों की इनमें साम्प्रदायिक भक्ति थी न सूक्तियों की रहस्यमयी ब्रह्म साधना और न रीतिवद्ध काव्याचार्यों का रीति और शास्त्र का आग्रह। प्रेम की दिव्य मदाबिनी में निमग्नानग्न रहने वाले ये स्वच्छन्द कवि अपनी शैली में भी स्वच्छन्द थे। इनका हृदय जहाँ सौम्य प्रेम से आपूर था वहीं इनकी अनिव्यजना भी आन्तरिकता की ज्योति ने कात थी। इन स्वच्छन्दमार्गी प्रेमीमत्त गायकों के लिये भक्ति कुछ नहीं थी, साम्प्रदायिकता त्याग्य थी और रीतिमार्ग व्यर्थ। तीर्थों से अलग हटकर चलना—स्वच्छन्दता इनकी मूलवृत्ति थी जो और तो और वर्णन शैली में भी प्रत्यक्ष है। इन्हीं विशिष्टताओं के कारण समूचे मध्ययुग में इन प्रेमी गायकों की स्वच्छन्द काव्यधारा का स्थान अत्यन्त विशिष्ट है। रीतिकाल में रचना-बाह्य और आग्रह पूर्वक रीति की पकड़कर चलने के कारण जो महत्व रीतिवद्ध काव्य का है उससे अधिक महत्व रीति के आग्रह से मुक्त हो अपनी प्रेम की उमंग पर पिरकने के कारण इन प्रेमी-मत्त गायकों के काव्य का है। परिमाण की दृष्टि से, कोरी कला और चमत्कार की दृष्टि से, आग्रहों में बद्ध रहने की दृष्टि से नहीं, गुण की दृष्टि से, भावुकता की दृष्टि से और निदग्ध शैली में काव्य रचना करने की दृष्टि से इनका स्थान रीतिकारों से निश्चय ही प्येछनर है।

अंग्रेजी कविता में स्वच्छन्दतावाद (१७९८ ई० से १८३२ ई०): इतिहास और स्वरूप-विश्लेषण तथा रीतिस्वच्छन्द काव्य से उसका सामंजस्य

अंग्रेजी के राजनीतिक इतिहास में जिसे हम क्रांति का युग कहते हैं वही उनके साहित्य के इतिहास में स्वच्छन्दतावाद के विजय का भी युग है। यह बात ध्यान देने की है कि साहित्य के इतिहास में जो स्वच्छन्दतावादी क्रांति या आन्दोलन है वह वृहत्तर सामाजिक और राजनीतिक क्रांति का ही एक पहलू है क्योंकि दोनों आन्दोलनों की तरह ये नियमों, रुढ़ियों और अन्धपरम्पराओं के प्रति घोर शोक असन्तोष विद्यमान था। विगत और मृत युग का प्राणात्क भार दोनों को असह्य हो उठा था। उभय प्रकार के आन्दोलनों के सञ्चालकों का चित्त व्यक्ति स्वातन्त्र्य और जीवन मात्र की स्वच्छन्दता का अभिलाषी हो उठा था, यही कारण है कि इस युग के रोमांटिक या स्वच्छन्दतावादी कवियों ने प्राचीन काव्य की रुढ़ियों पर आक्रमण किया और उनकी मान्यताओं को चुनौती दी। ड्राइडेन, पोप आदि बर्लैसिक या आगस्टन सम्प्रदाय के कवियों के प्रति तीव्र प्रतिक्रिया हुई और सहजता, भावोन्मेष और अनुभूति-प्रवणता को काव्य में प्रमुखता दी गई। रुढ़िवादी समालोचकों ने जहाँ तहाँ स्वच्छन्द भावुकता और अदम्य भावोन्मेष के ज्वार को रोकना चाहा परन्तु अब यह सब उनके बस के बाहर हो गया था।

स्वच्छन्दतावाद से पूर्व . बर्लैसिक या आगस्टन सम्प्रदाय की कविता, ड्राइडेन और पोप का युग

अंग्रेजी साहित्य के इतिहास में रोमांटिक कविता-काव्य के पूर्व का युग बर्लैसिक कविता-काल कहलाता है जिसे उसके प्रधान पुरस्कृताओं के नाम पर ड्राइडेन और पोप का जमाना भी कहा जाता है। ड्राइडेन का जमाना सामाजिक दृष्टि से ह्रास का जमाना था। परम्परा की धार्मिक रुढ़िवाद-म्यूरिनिज्म की प्रतिक्रिया इनकी तीव्र हुई कि शिष्टता और सत्तुलन को बहूधा तिलाजलि दे दी गई। चार्ल्स द्वितीय का राजदरबार सो इस देश के इतिहास में बेहद बेगमों के लिए प्रख्यात है—ईसाइयत में अविश्वास, सच्चे धर्म के प्रति अनास्था आदि में वृद्धि हो रही थी। म्यूरिनिज्म का भजाक उठामा जा रहा था तथा नीटुम्बिक जीवन की पवित्रता में विश्वास रखने वालों को दोगी और बगुला भगत कहा जाने लगा था।

राजदरवारी और रईसों की सकीर्ण सीमा के बाहर भी स्थिति अच्छी न थी। भ्रष्टाचार का सर्वत्र साम्राज्य था। व्यक्तियों के बीच अवश्य सच्चाई, पवित्रता और ईमानदारी ऐसी चीजों का आदर था किन्तु सामान्यतः सर्वत्र नैतिक अधोगति लक्षित होती थी। इस सब का प्रभाव समसामयिक साहित्य पर पड़ना स्वाभाविक था। ड्राइडेन के समय की कविता में भ्रष्टाचार की बातें खुले-आम की गई हैं। यद्यपि इस युग के काव्य में अनेक बहुत्वपूर्ण काव्यगुण भी उपलब्ध हैं फिर भी उसमें नैतिक शक्ति और आध्यात्मिक आवेश की कमी है। अपने उद्देश्य के प्रति कवि में अपेक्षित ईमानदारी और उद्यम भावावेग के दर्शन नहीं होते। काव्यगत कल्पनाशक्ति का ह्रास हो चला और कविता स्फूर्तिहीन, अगतिक और सामान्य हो गई। इस प्रकार अंग्रेजी साहित्य के इतिहास में एक ऐसा युग आ गया जब कि कविता बुद्धि-प्रधान हो गई तथा उसमें भावुकता एवं कल्पनाशीलता का अभाव हो चला। उसमें आभा अवश्य थी किन्तु सब मिला कर आश्चर्य या अभिप्राय की दृष्टि से वह खोखली और संवेदनाशून्य थी। कवि लोग अपनी कविता में तर्क, वाद-विवाद तथा व्यक्तिपरक अथवा राजनीतिक विषयों पर व्यंग्य लिखा करते थे। यह जमाना छंद-बद्ध प्रचारात्मक पुस्तिकाओं के लेखन का जमाना था। इस युग के साहित्य पर एक और भी प्रभाव हावी था, वह था फ्रांस का। इटली के सांस्कृतिक आदर्शों का युग बीत चुका था, अब ससार में परिष्कृत रुचि का मानदण्ड फ्रांस था। फ्रांस की चीजें, फ्रांस की अभिरुचि, फ्रांस के कला-विषयक आदर्श इंग्लैण्ड में ग्रहण किये जाने लगे। इस युग के फ्रेंच साहित्य में काव्य के रूप-आकार आदि के प्रति विशेष ध्यान दिया जाता था फलतः उसमें परिपूर्णता और चमक-दमक थी, साथ ही उसमें स्पष्टता और जीवन-शक्ति भी थी। एक प्रकार से यह सम्य और सुसंस्कृत समाज का साहित्य था। इसी सहज सुलभ फ्रेंच साहित्य की ओर अंग्रेज कवि प्रेरणा और निर्देश-प्राप्ति के लिये उन्मुख हुए। फल यह हुआ कि अंग्रेजी कविता में छन्द, भाषा, छन्द विधान आदि में व्यवस्था, क्रम, नियम, कलात्मक अभिरुचि आदि पर विशेष ध्यान दिया गया। सहजता और भावोन्मेष की उपेक्षा कर दी गई जिसके परिणाम-स्वरूप एक कृत्रिम ढंग की कविता लिखी जाने लगी। इस युग और प्रवृत्ति के अप्रदूतों में एडमण्ड स्पेंसर और सर जान डेनहम का नाम लिया जाता है। इसके बाद ड्राइडेन आते हैं जो कलात्मक काव्य-प्रवृत्ति के सच्चे और पूर्ण प्रतिनिधि थे। ड्राइडेन में कल्पना शक्ति, भावना की गहराई और आध्यात्मिक आवेश की कमी है। अच्छे गीत काव्यों में प्रायः ऊँची भाव्य और भावनाशक्ति का अभाव है। इसके विपरीत उनमें आश्चर्यजनक बौद्धिकता है तथा शैली में आवेग और एक प्रकार की परंप्र शक्ति है। जहाँ, ड्राइडेन में सच्ची या काव्योचित भावुकता का अभाव है वहीं उसके काव्य में ऐसे भी अनेकानेक अंश हैं जिनमें, असाधारण सामर्थ्य और, वक्त्रत्व-शक्ति के दर्शन होते हैं इसीलिए ड्राइडेन एक व्यंग्यकार और छन्दबद्ध रचना के अन्तर्गत प्रभावशाली तार्किक के रूप में अपना विशेष स्थान रखता है। ड्राइडेन में छन्द-रचना शक्ति भी असाधारण थी, गम्भीर ढंग की काव्य रचना, लोगो ने, ड्राइडेन से, सीखी। सैमुएल बटलर प्यूरिटनों पर व्यंग्य लिखने के लिए प्रसिद्ध हैं। इसके बाद प्रसिद्ध बर्नार्ड शक्ति पोप का समय आता है। समाज में फूहड़पन और क्रूरता थी, राजनीति में, अतिशय भ्रष्टाचार व्याप्त था। स्टुअर्ट राजाओं के आगमन से सम्पन्न और फंशान परस्त समाज में स्वेच्छाचारिता का बोलबाला था। इस युग की कविता में एक सीमा तक उप-देशात्मकता मिलती है परन्तु कवियों ने समाज की आत्मा तथा भावनाओं को आन्दोलित करने

के बजाय उनकी बुद्धि से अपील की है। वे धर्म आदि विषयों पर कविता करते थे। धर्म को वे समाज के हित के लिए उसी प्रकार उपादेय समझते थे जैसे समाज के लिये पुलिस की व्यवस्था। वे उसे व्यक्ति की आत्मा को जागृत और उद्वुद्ध करने वाली शक्ति के रूप में नहीं देखते थे। धर्म सम्बन्धित सभी रचनाएँ बौद्धिकता, तकबुद्धि और उपयोगितावाद से परिपूर्ण मिलती हैं। इस प्रकार पोप के युग की कविता में एक प्रकार ठडापन है, भावना की ऊँचा नहीं, विचारों का छिद्रलापन है और अभिव्यक्ति की कृत्रिमता या औपचारिकता। कवि लोग समस्याओं की तरह वे जाना पसन्द नहीं करते थे, उसे ऊपरी या सतही दृष्टि से ही देखते थे। इस प्रकार के साहित्य में बुद्धि की चतुराई जरूर दिखाई देती थी किन्तु वह सच्ची सहृदयता और भावधर्म का साहित्य न था। उसमें रचनात्मक शक्ति न थी। अलकृति और छद्मात्मक पूर्णता के लिये सहजता, सरलता और निश्चल अभिव्यक्ति की बलि चका दी गई थी। लोप कविता को नगर के जीवन की सभी दुनियाँ तक ही सीमित रखने के पक्ष में थे। काकी हाऊस, ड्राइंग रूम, समासामयिक राजनीति पर बहुत आदि उनके प्रधान विषय थे। वे विषय अल्पकालिक महत्त्व के थे जिनमें गहराई न थी और जीवन की मूल समस्याओं का आकलन न हो सका था फलतः उसमें शाश्वतता न आ सकी। शैली के महत्कार और परिष्कार की आतिशायिक प्रवृत्ति के कारण उनकी अभिव्यक्तियों में प्रदर्शन की प्रवृत्ति के साथ-साथ फीकी, अनुत्तेजक और निस्वाद रुचिप्रियता दिखाई देती है।

संधिकाल : जानसन का जमाना

११- ईसा की १८वीं सदी का उत्तरार्ध स्थूल रूप से प्राचीन और नवीन के संघर्ष का इतिहास है जिसमें नवीन की जय होती है। एक ओर तो ऐसे लेखक थे जो पोप आदि के सम्प्रदाय की विशेषताओं को लेकर चलते थे और उसी प्रकार की छन्द रचना करते थे जिन्हें पोप ने निखारा था और पूर्णता प्रदान की थी। इन रचनाओं में आगस्टन परम्पराएँ चल रही थी। दूसरी तरफ नई या उगती हुई पीढ़ी के लेखक थे जो भिन्न प्रभावों के परिणाम स्वरूप नये विषयों, नये कान्ध रूपों, नई शैलियों और अभिव्यक्तिप्रणालियों को खोज रहे थे। इनकी रचनाओं में आगस्टन परम्पराएँ टूटती नजर आती थी। कविता की अधिकृत और शासन करने वाली शैली के विरुद्ध विद्रोह के स्वर सुनाई दे रहे थे, इस प्रकार कविता के क्षेत्र में जानसन का जमाना निश्चय ही सक्रमण का जमाना था, काव्यगत नव्यता की शोध की जा रही थी और विविध प्रकार के प्रयोग किये जा रहे थे। क्लासिकल कविता की जितनी विशेषताएँ थी उन सबके विरुद्ध प्रतिक्रिया पुछ हो गई थी।

१२- इस संधि-काल के दो महान् लम्बे जानसन और गोल्डस्मिथ साहित्यादशों के मामले में पुरातनवादी थे। परिवर्तन के इस युग में वे निरुद्ध अतीत की मान्यताओं को दुदत्ता पूर्वक पकड़े रहे। जानसन तो क्लासिक आदर्शों को न केवल ऊँचा किए हुए चल रहे थे बल्कि उसका पक्ष लेकर उसके प्रसार में भी यत्नशील हुए तथा विद्रोही साहित्यिक प्रवृत्तियों और प्रयोगों का उन्होंने विरोध भी किया। गोल्डस्मिथ का भी विश्वास था कि आगस्टन युग के रचनाकार ही भावी साहित्यकारों के सच्चे दिशा निर्देशक हैं। वे पोप से क्लासिक साहित्य की पूर्णता के दर्शन करते थे और किसी भी प्रकार के परिवर्तन के विरोधी थे। इनमें जगह-जगह भावों और विचारों का प्रवाह अतिशय अतकृत भाषा और कृत्रिम

पदावली के कारण अवरुद्ध हो गया है। अतिशय आत्मकारिक भाषा और बड़े-बड़े, कठिन-कठिन शब्दों का प्रयोग उन युग में बहुत प्रभावशाली चीज मानी जाती थी। गोल्डस्मिथ की कृतियों विशेषतः 'दि ट्रेबलर' और 'दि डेजेंट विलेज' में एक ओर जहाँ आगस्टन परम्परा का स्पष्ट प्रभाव पाया जाता है वहीं दूसरी ओर अनेक दृष्टियों से उससे विच्छेद के लक्षण भी लक्षित होते हैं। उनकी उपदेश-प्रवणता और दार्शनिकता के साथ साथ उनमें सुकुमार भावावलिखी भी यहाँ से वहाँ तक लक्षित होती हैं। अतिशय भावुकता गोल्डस्मिथ को पसन्द न थी पर वे स्वतः उसकी बढती हुई शक्ति के शिकार थे। उन कविताओं में प्रकृति और ग्राम्य जीवन का जैसा मार्मिक चित्रण हुआ है वह देखने योग्य है—इन्हीं की अनुकृति पर 'एकान्तवासी योगी' आदि रचनाएँ कराने वाले शीघर पाठक आधुनिक हिन्दी कविता में स्वच्छन्दतावाद के जनक बने जाते हैं। गोल्डस्मिथ में प्राचीन अनुभूतियों की मधुर स्मृति है, उनके काव्य में उनकी मदद छाया है उनके प्रकृति-चित्र लुप्त होते हुए भी एक वैवाचितक सस्पेंस से ओत-प्रोत है। फलतः गोल्डस्मिथ अपने आपको जितना पुरातनवादी समझते थे वे उतने अधिक पुरातनवादी सचमुच में न थे। समसामयिक प्रवृत्तियाँ उन्हें प्रभावित कर रही थी। जहाँ तक जानसन का सवाल है वे अपने युग के साहित्य जगत के एक मात्र दक्षिणवासी व्यक्ति थे परन्तु नवीन काव्य प्रवृत्तियों को वे भी रोबने में असमर्थ रहे चाहे उसके प्रति उनके हृदय में नितनी ही घृणा ब्यो न रही हो।

पुरातन की प्रतिश्रिया परिवर्तन के लक्षण—एक परिवर्तन तो छन्द के क्षेत्र में हुआ। ब्लोड ब्लेन्ट के साथ मात्र ब्लैक वर्स का प्रयोग हो चला। स्पेंसर और मिस्टन के प्रति लोगों में अधिक आदर-भाव जाग्रत हुआ फलस्वरूप उनके द्वारा व्यवहृत ब्लैक वर्स और स्पेंसरियन स्टेजा का अधिक व्यवहार हुआ। इन छन्दों में कवि की भावनाएँ स्वच्छन्दापूर्वक और निर्बन्ध रूप से अभिव्यक्त हो सकती थी। इन छन्दों में लचीलापन बहुत था, व्यर्थ की कड़ाई कम थी।

परिवर्तन की दिशा में दूसरी महत्वपूर्ण बात जो १८ वीं शती में लक्षित होती है वह है प्रकृति के प्रति अनुराग। प्रकृति का मुक्त और बन्धन सौन्दर्य आगस्टन-स्कूल की कविता में नहीं चित्रित किया जाता या क्योंकि वह उनकी नागर और तयाकथित परिष्कृत अभिरुचि के मेल में नहीं बैठता था। वे तो कृत्रिम और सजीली पहाड़ियों और सजाई हुई कटी-छँटी वाटिकाओं में ही प्रकृति का सौन्दर्य निहारते थे। उनकी दृष्टि में कोई भी वस्तु यहाँ तक कि प्रकृति भी तभी रमणीय हो सकती थी जब वह मनुष्य के हाथों से सज-सँवर कर सामने आती थी, जब उसे मानवीय हाथों से किसी अनुपात, आकृति, रेखा अथवा सुन्दर आकार-प्रकार में सजा दिया जाता था। इस युग में आकर कुछ स्वच्छन्द वृत्ति के कवियों में हम प्रकृति का सच्चा अनुराग पाते हैं। एलन रैमसे में पहले पहल प्रकृति प्रेम का भाव मिलता है, उसे अपनी कविता की प्रेरणा अधिकतर अपने ग्रामवासी भाइयों से सुने हुए लोक-गीतों और लोक-नाट्यों से मिली। उसके द्वारा लिखी 'दि जेंटिल शेपर्ड' एक सच्चा पशुचारण काव्य है, इसमें वर्णित पात्र सच्चे गड़रिये हैं, भेड़ें चराने वाले वास्तविक स्त्री-पुरुष, कोई कृत्रिम प्राणी या छाया-जीव नहीं। प्रकृति प्रेम की जो धारा रैमसे ने बहाई वह एक स्कॉटलैंड निवासी जैम्स टॉमसन की रचनाओं को माध्यम से बंदन की जनता तक पहुँची और वह धीरे-धीरे अंग्रेजी साहित्य की एक शक्ति बन गई। इन प्रकृति प्रेमी कवियों

की रचनाओं में प्राकृतिक दृश्यावली (Landscape) का सच्चा और निजी जानकारी पर आधारित वर्णन हुआ है। बहुत से वर्णन वही वारीकी और सचाई से किये गये हैं और पूरी संवेदना के साथ। इस रचना में प्रकृति के प्रति सच्ची सहानुभूति भी लक्षित की जा सकती है। इन रचनाओं की भी अपनी सीमाएँ हैं फिर भी इन कविताओं का ऐतिहासिक महत्त्व है क्योंकि इनमें प्रकृति मनुष्य के हाथों की कठमुत्पत्ती के रूप में नहीं बल्कि स्वतन्त्र और प्रधान वर्ण्य-विषय के रूप में स्वीकृत हुई है। जान डायर की प्रकृति-प्रेम-परक 'ग्रोवर हिल' जैसी कविताओं में भी यही बात मिलती है। ग्रंथेजी कविता में प्रकृति प्रेम-परक रचनाओं की प्रधानता हो चली तथा इस प्रकार की कविता लिखने वालों में विलियम कालिन्स, विलियम ब्लेक, गोल्डस्मिथ, थो, बर्न्स, क्रूपर आदि का नाम सादर लिया जाता है।

ग्रंथेजी कविता की इसी प्रवृत्ति को 'प्रकृति की ओर प्रत्यावर्तन' (Return to Nature) कहा गया है। इस प्रवृत्ति ने १८ वीं शती उत्तरार्ध की कविता को बेतरह प्रभावित किया फलतः काव्य के विषय, स्वर और शैली में परिवर्तन हुआ। इसका अर्थ इतना ही न था कि लोग मधुर प्राकृतिक सौन्दर्य और ग्राम-जीवन के प्रति आकृष्ट हुए बल्कि इसका अर्थ यह भी था कि तथाकथित सभ्यता और प्राकृतिक जीवन में मूलवर्ती अन्तर है और इस अन्तर की ओर भी लोगों का ध्यान आकृष्ट होना चाहिए। लोगों को इस बात का अनुभव हुआ कि हमारी सामाजिक व्यवस्था की कृत्रिम रुढ़ियाँ हमारी प्रगति को किस प्रकार रोकती हैं और मनुष्य का व्यक्तित्व अधिकतम होकर हो रह जाता है। इसके अतिरिक्त जीवन में कितनी घुसाइयाँ और कुगीतियाँ सभा जाती हैं। उद्धार का एकमात्र मार्ग है जीवन का सरलीकरण। फलस्वरूप लोग अधिक साधारण और सामान्य विषयों को काव्य में उतारने लगे। स्वभावतः ये काव्य-विषय साधारण ग्राम्य-जन के जीवन से लिए गए और वर्णन शैली भी बहुत कुछ स्वाभाविक हो गई। नई पीढ़ी के कवियों द्वारा शहीत काव्यविषय, अनुभूतियाँ, भाषा आदि अधिकाधिक सरल और स्वाभाविक भी रहे और कवियों की यही चेष्टा रही कि कविता को प्रकृति और यथार्थ जीवन के अधिक से अधिक निकट से आवें। इस प्रकार की काव्य प्रवृत्ति का प्रभाव बड़ा व्यापक रहा। जहाँ भाव, और भाषा में सरलता लाई गई वही पुराने लोक-गीतों और लोक-गाथाओं (Ballad Literatures) की ओर लोगों का ध्यान आकृष्ट हुआ। इनके प्रति उनकी रुचि जागृत हुई। जानसन प्राचीन लोक-गाथाओं की हँसी उड़ाना करते थे, इसमें बावजूद भी लोग यह अनुभव करने लगे थे कि यह सरल काव्य-शैली 'अनुवादात्मक काव्य' की अपेक्षा अधिक अच्छी और काव्यात्मक है। इस प्रवृत्ति का परिणाम यह हुआ कि काव्य की चमकीला, भटकीला और प्रभावशाली बनाने की पद्धति को महारा आघात पहुँचे बिना न रहा। लोग स्वाभाविक और स्वतः प्रसृत कविता की रुढ़िबद्ध, प्रदर्शन-प्रधान, कृत्रिम एवं परम्परागत कविता की अपेक्षा उत्कृष्टता स्वीकार करने लगे। इस प्राकृतवादी काव्यधारा (Naturalism) के उन्नायकों में विलियम ब्लेक और जॉर्ज ग्रैव आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

स्वच्छन्दतावादी पुनर्जागरण अथवा स्वच्छन्दतावादी काव्य (The romantic Revival)

इस प्राकृतवाद से जो अधिक महत्त्वपूर्ण बात थी वह सामान्य विद्रोह की प्रवृत्ति जो वठोर प्रकृति और शुष्क बोद्धिबद्धता के विरुद्ध चल रही थी। यह विद्रोह या आगस्टन

सम्प्रदाय के काव्य के प्रति जिसे स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन (Romantic Movement) कहा जाता है। स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) का व्यवहार समीक्षकों द्वारा भी निश्चित अर्थों में नहीं किया गया है। प्राकृतवाद (Naturalism) भी स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) के समानान्तर चलने वाली काव्यप्रवृत्ति थी और स्वच्छन्दतावाद के ही समान आगस्टन काव्यादर्शों के विरुद्ध उसमें भी प्रतिक्रिया का भाव अथवा आन्दोलन की प्रवृत्ति थी परन्तु उनका आधार दूसरा था। स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) का अर्थ यह था कि साहित्य स्वयं प्रसूत हुआ करता है, उसमें स्वयं-स्पृति का सिद्धान्त (Principle of Spontaneity) ही मुख्य होता है जिसका अर्थ यह हुआ कि काव्य में व्यक्तित्व पक्ष का प्राधान्य होना चाहिए तथा काव्य-सम्प्रदाय की रुढ़ियों, काव्य के शास्त्रीय बन्धनों और कला के नियमों को स्वीकार नहीं किया जाना चाहिए जो कविता को जकड़कर अधोगति प्रदान किया करते हैं। इसका आशय यह हुआ कि काव्य-प्रतिभा स्वतः प्रेरित या चालित हुआ करती है और वह स्वयं ही अपना नियम है—दूसरे द्वारा चलाये गए नियमों पर वह नहीं चल सकती। १८वीं शती उत्तरार्ध में व्यक्ति के उद्धार के लिए जो सामान्य आन्दोलन चला उसी का एक साहित्यिक रूप था यह स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन। स्वच्छन्दतावाद मन की एक विशेष स्थिति या प्रवृत्ति का नाम है जिसमें उद्दाम भावावेग, संवेदनशीलता, आकांक्षा और कल्पना का प्राधान्य हुआ करता है। इसी कारण फासेसी लेखक बिक्टर ह्यूगो ने इसे 'साहित्य में औदार्यवाद' (Liberalism in Literature) तथा वाट्स ब्रन्ट ने 'विस्मय और रहस्य का पुनरुत्थान' (Renaissance of wonder and mystery in art) कहा है। इनमें उन्मुक्तता या स्वच्छन्दता, कल्पनाशीलता, असाधारण और अतिप्राकृतिक के प्रति अनुराग होता है तथा उपर्युक्त कारणों से इसमें एक विशेष प्रकार के काव्य-विषय के प्रति रचि होती है, ऐसे विषय के प्रति जो एकदम नवीन हुआ करता है और जिसे लेकर व्यक्ति की प्रतिभा स्वतन्त्र रूप से चल सकती है। जूनन एवं जाग्रत अभिरुचि को इस प्रकार की कविता विशेष प्रभावित करती थी। कुछ उदाहरणों से यह बात बदाचित्त अधिक स्पष्ट हो सके हम नीट्टम की कविताओं को (उदाहरण के लिए Endymion) को रोमान्टिक कहते हैं क्योंकि उनमें आगस्टन कविता की सी बाह्य या रूप-विषयक औपचारिकता नहीं है, हम में की शोकपूर्ण गीतियों (Elegies) को स्वच्छन्दतावादी करुणा (Romantic Melancholy) कहते हैं और बायरन की ईस्टर्न टेल्स जैसी तीव्र भावावेद्य पूर्ण कविताओं को स्वच्छन्दतावादी आकांक्षा या (Romantic passion) कहते हैं, इसी शब्द का प्रयोग हम स्वाट के 'ले आफ़ दी लास्ट मिन्स्ट्रल' और कोलरिज के 'एनसैंप्ट मेरिनर' की अतिप्राकृतिकता (Supernaturalism) के लिए भी करते हैं।

रोमांटिक कविता की एक प्रमुख प्रवृत्ति थी 'मध्यकालीन पुनर्जागरण' (Mediaeval या Gothic Revival) जिसकी प्रेरणा स्पेसर आदि की रचनाओं से हुई। लोक-गाथा-काव्यों (Ballad Literature) की ओर भी स्वच्छन्दतावादियों की विशेष रुचि थी तथा लोक-गाथा और लोक-गीत-परक रचनाएँ बड़ी लोकप्रिय हुईं। इनके द्वारा स्वच्छन्दतावादी रचि के प्रकार में विशेष सहायता मिली। टामस चैंटरटन नामक एक तरण कवि का नाम सदर्थ में विशेष उल्लेखनीय है जिसकी रचना में मध्यकालीन काव्य के वर्णवस्तु तथा ऐली-दित्य के प्रति विशेष आग्रह मिलता है। ऐसे कवियों के कारण लोगो की रचि स्वच्छन्दतावादी

अतीत (Romantic past) की ओर विशेष आकृष्ट हुई और विशेषतः इंग्लैण्ड के उत्तरी भू-भाग की दुनिया के चित्रण में लोगों की अधिकाधिक आनन्द आने लगा। विलियम कालिग, जेम्स मैकफर्सन आदि इमी प्रवृत्ति के कवि थे। कुछ कवि तो नवोन काव्य सामग्री की खोज में स्कॉटलैण्ड की यात्रा के लिए भी निवृत्त पड़े थे। ये कवि काव्य के वर्ण और शैली पर दोनो ही क्षेत्रों में सर्वथा स्वच्छन्द वृत्ति रखते थे। इनकी रचनाएँ अतिप्राकृतिकता (Supernaturalism) से ओतप्रोत हैं, उनमें एक गहरी कल्पना और अतिशय भावुकता है। इनके द्वारा वर्णित सपार में सादगी थी, बूढ़ों और पर्वतों का चित्रण था। प्रकृति चित्रण में जहाँ वे निश्चित रूप से विकास की दिशा में अग्रसर हो रहे थे उन्होंने उन लोगों के मस्तिष्क की प्रभावित किया जो अपने आपको सामाजिक जीवन की रुढ़ियों से कुचला हुआ अनुभव कर रहे थे और जो दीर्घकाल से प्रचलित 'ड्राइंग रूम पोइट्री' के स्वरो से ऊँच खड़े थे। 'प्रकृति की ओर लौटने' (Return to nature) की प्रवृत्ति इन रचनाओं में विशेष है, उस युग में तो ये कविताएँ अत्यन्त सबल और अतीत की सच्ची आवाज सी प्रतीत हुईं। इन कविताओं में प्राप्त जोश सारे फ्रांस और यूरोप में फैला, इसे सभी वर्गों के पाठकों की सहानुभूति मिली और इन कविताओं ने लोगों के दिलों में आग या जोश पैदा कर दी क्योंकि इन रचनाओं के कारण काव्य-सौखी भाव में हो परिवर्तन नहीं आया बल्कि ये रचनाएँ एक कृत्रिम समाज और सड़ी-गली सभ्यता के दोषों के विरुद्ध भी थीं। स्पष्ट हो ऐसी रचनाओं के सृजन का कारण सम-सामयिक समाज और साहित्य में डूँडा जा सकता है। टामस प्री, राबर्ट बर्न्स, विलियम कूपर आदि कवि अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं जिन्होंने इस काव्य प्रवृत्ति को अत्यधिक उत्कर्ष प्रदान किया है।

वर्द्धसमय का युग—वर्द्धमय का युग साहित्य में स्वच्छन्दतावाद की विजय का युग है। इस युग की नई कविता और तत्कालीन ज्ञातिकारियों के सिद्धान्त एक से थे। वे पुरातन काव्य और जीवन-नियमन का शासन के ज़्यादा सिद्धान्तों को चुनौती देते थे और उन पर आघात करते थे, उन्हें ये धृष्ट की दृष्टि से देखते थे और कविता में सहजता तथा स्वय-सृष्टि के सिद्धान्त को मानते थे। प्राचीन विचारधारा के लोग कविता को धर्म के ध्वी समान प्राचीनो द्वारा निर्धारित नियमों से शासित समझते थे और उसके प्रति तर्क करना अपराध समझते थे अब कि नये काव्य चिन्तक यह कहने लगे थे कि कविता किसी के नियम और अनुशासन की दासी नहीं है। भावना और जीवन-अनुभव ही उसका पथ-प्रदर्शक हो सकता है, दाकिवाली काव्य स्वतः सृजित होता है। यह अभिनव काव्य-दृष्टि पोप आदि के नियमानुशासन विषयक सिद्धान्तों से आपसत भिन्न थी। यह बात पहले ही कही जा चुकी है कि काव्य-क्षेत्र की यह प्रान्ति समूचे यूरोपीय युग-जीवन की व्यापक प्रान्ति का एक अंग ही थी। इस युग की अंग्रेजी कविता फान्स की राव्यप्रान्ति से विशेष रूप से प्रभावित थी। स्वयं वर्द्धसमय की विचारधारा समसामयिक घटनाओं से बराबर प्रभावित होती रही।

रोमान्टिक स्कूल के दो महत्त्वपूर्ण कवियों वर्द्धमय और कोलरीज द्वारा सपादित 'तिरिक्ल बैलद्स' का प्रकाशन एक युग-प्रवर्तक साहित्यिक घटना कही गई है क्योंकि इस कृति में स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) और प्राकृतवाद (Naturalism) का पूर्ण विकास देखा जा सकता है। स्वयं इसके सपादकों ने इसमें अतिप्राकृतिक और सर्वसामान्य जीवन की घटनाओं का वर्णन करने वाली कविताओं का चयन किया था। इन कविताओं को ऐसी

भाषा में लिखने की चेष्टा की गई थी जो सचमुच जन-साधारण के व्यवहार की भाषा थी और साथ ही उस पर थोड़ा-सा कल्पना का रंग और भीना आवरण चढ़ा दिया गया था जिससे साधारण वस्तुएँ कुछ असाधारण ढंग से कही गई प्रतीत हों। निम्न वर्ग और ग्रामीण जीवन को इस उद्देश्य से अपनाया गया था जिससे मनुष्य की मूलभूत वासनाएँ अविकृत रूप में चित्रित की जा सकें। ऐसे विषयों को ग्रहण करने में किसी प्रकार का शास्त्रीय वर्णन न था तथा भाषा भी अधिक सादी (अकृत्रिम) और प्रभावशालिनी रखी जा सकती थी। षट्सर्वर्ग ने अपने 'लिरिकल बैलहूज' की भूमिका में स्वतः इन बातों की ओर ध्यान आकर्षित किया था। प्राकृतवादी काव्य के पुरस्कर्ताओं की भाँति वर्ड्सवर्थ कोरे यथार्थवाद (Absolute Realism) के पक्षपाती न थे, जीवन के कठोर, यथार्थवादी, शुष्क, कल्पनाशून्य चित्रण से 'रोमान्टिसिज्म' की 'स्फिरिट' पृथक् है जैसा कि शैव आदि में देखी जाती है। वर्ड्सवर्थ के अपरिलिखित समस्त काव्यादर्श उस क्रान्तियुगीन प्रवृत्तियों के मेल में थे। उनमें प्रजातन्त्रवादी आदर्शों, मनुष्य की सहज भावनाओं, जीवन के सरल, निर्व्याज स्वरूप की ओर प्रतिष्ठा थी वह सम-सामयिक राजनीतिक क्रान्ति की भावना के मेल में थी। काव्यशैली-विषयक उनका आदर्श भी कृत्रिमता और रुढ़ि के विपरीत स्वाभाविकता और यथार्थ के पक्ष में था।

पोप जिस प्रकार कृत्रिम और नागरिक जीवन के थोष्ठतम कवि हैं उसी प्रकार वर्ड्सवर्थ भी ग्राम्य एवं प्राकृतिक जीवन के सर्वश्रेष्ठ चित्रकार हैं और प्रकृति के चित्रणकर्ता के रूप में आज भी उनका स्थान अप्रतिम है। उनमें प्रकृति के प्रति असीम अनुराग था और उनका प्रकृति सम्बन्धी ज्ञान भी अछोर था। वर्णित वस्तु पर उनकी दृष्टि मदा केन्द्रित रहती थी और छोटी से छोटी चीज भी उनकी दृष्टि से छूटने नहीं पाती थी, इसके पीछे उनका उद्देश्य यह था कि वे अपने दृश्य जगत को पूर्णतम रूप में साक्षात् कराना चाहते थे। उनकी कविता और उनके वर्णन उनके निजी निरीक्षण के परिणाम हैं, किसी साहित्यिक उक्ति की नकल नहीं किन्तु ये बातें वर्ड्सवर्थ की प्रकृति-सम्बन्धिनी-कविता की प्रधान विशेषताएँ नहीं हैं। सबसे प्रधान बात है एक प्रकार की धार्मिकता जो उनके समूचे प्रकृति-काव्य में अनुस्यूत है उदाहरण के लिए 'लाइन्स रिटन एबव टिटन' अवे' और 'बोड आन दि इन्टिमेंसन्स आफ इम्पोर्टेंसिटी' में हम देख सकते हैं कि किस प्रकार कवि के लिए प्रकृति दिव्यात्मा का निवास स्थान है। वर्ड्सवर्थ का कहना है कि प्रकृति मनुष्य का सर्वोत्तम शिक्षक है। ऐसा कहने से उनका अभिप्राय यह है कि इस व्यापक सृष्टि में जो अन्तर्निहित सत्ता है उसमें और मनुष्य की आत्मा में आध्यात्मिक आदान-प्रदान होता रहता है और उससे हम सदा शांति, प्रसन्नता और बल पा सकते हैं। मानवता के कवि के रूप में भी वर्ड्सवर्थ का महत्व कुछ कम नहीं है। आचरण, कर्तव्य और नैतिकता को वे सृष्टि के समस्त नियमों के ऊपर मानते हैं।

कोलरिज पर फ्रांस की राज्यव्राति का बड़ा प्रभाव पड़ा तथा उसने अपनी राजनीतिक आकांक्षाओं को अनेकानेक रचनाओं में व्यक्त किया है। उसका उत्तरवर्ती जीवन निरुद्देश्य भटकने का जीवन था, वह भाँग बहूत खाता था और ऊँची इच्छाएँ रखता था जिन्हें पूर्ण न कर सकता था, इसी से वह बड़े ग्रन्थ अथवा काव्य न लिख सका। उसकी रचनाएँ खंडित अथवा टुकड़ों में बिभक्त हैं फिर भी वह एक अत्यन्त मौलिक विचारक था—धर्मशास्त्र, दर्शन और साहित्यिक समीक्षा सम्बन्धी उनके आदर्शों को लोगों ने बड़ा महत्त्वपूर्ण धतलाया है। कोलरिज की कविता में उत्तम अंश थोड़ा ही है पर जो है वह असाधारण महत्त्व का है।

उसकी 'डिजेक्शन ओड' तथा 'वर्क विदाउट होप' नामक रचनाओं मे एक कष्ट भावना है जो आपको अपनी तरफ खींच लेगी। 'दि एन्टोण्ट मैरिजर' और 'क्रिस्टावेले' नामक रचनाएँ उसकी स्वच्छन्द प्रकृति का द्योतन करती हैं। वास्टरस्वाट ने अपना अधिकांश बचपन सीमा प्रदेश के गाँवों मे बिताया जहाँ उसे जंगली और ज्वड़-सावड़ धरती से प्रेम हो गया था और जहाँ सीमाप्रदेश की सड़ाइयों की कथाओं से उसकी बाल-भावनाएँ आन्दोलित हो उठी थी जिनमे उसके पितामहो ने भी भाग लिया था। बचपन से ही उसे प्राचीन लोकगाथाओं से प्रगाढ़ प्रेम हो गया था और वह स्नेह्ला से ही उनका संग्रह करने लगा था। बड़े होने पर भी समय निकालकर वह पहाड़ों पर घूमने के लिए जाता करता था तथा उसने भविष्य मे प्रयोग करने के लिए भी काफी सामग्री एकत्र की थी। जर्मनी के रोमान्टिक साहित्य के प्रति भी वह आकृष्ट हुआ था जिसके फलस्वरूप उसने कुछ जर्मन लोकगाथाओं का अनुवाद किया था और कुछ उसी प्रकार की चीजें लिखने लगा था। 'दि मिस्ट्रेट्टेस्सी आफ दि स्काटिश बांडर' उसकी प्रसिद्ध पुस्तक है जिसकी अनेक कविताएँ बहुत सुन्दर और मार्मिक हैं, जिनमे अनेक लोक गाथाएँ संकलित हैं जो सीमावर्ती प्रदेश की घटनाओं और लड़ाइयों का आकर्षक चित्र प्रस्तुत करती हैं। उसकी अन्य प्रसिद्ध स्वच्छन्दतावादी कविताएँ हैं मेर-मि-जान, दि लेडी आफ दि लेक, रावेबी आदि। उसकी छंदबद्ध रोमान्टिक कहानियाँ मे लोक गाथाओं और मध्यकालीन रोमान्स का ही नया विकास देखने मे आता है। उसकी शैली मे वेग है, शक्ति है और स्वच्छन्दता है। वह कहीं-कहीं उलझी अस्पष्ट और साधारण है किन्तु स्काट कथा कहने मे बड़ा दक्ष है विशेषतः आवेगपूर्ण घटनाओं और लड़ाइयों के चित्रण मे। विशाल धुनधुन के चित्र प्रस्तुत करने मे भी वह बड़ा प्रवीण है। इस धारा के अन्य महत्वपूर्ण कवि हैं विलियम लिल्ले बोस, सैमुएल रोबर्स, जेम्स हाग, राबर्ट साउदे, टामस कॅम्पबेल, टामस मुयर आदि।

तरण कवि—फ्रांस की राज्य क्रान्ति के उत्तरवर्ती काल मे जो तरण कवि इंग्लैण्ड मे हुए उनमे एक प्रकार की उन्मत्तता, विक्षिप्तता और उद्देश्यहीन बेचैनी लक्षित होती है, इसका कारण यही है कि प्रजातन्त्र के अभिलषित आदर्शों को गहरा चक्का लगा था और आदर्श जीवन और भविष्य की कल्पना स्वस्त हो गई थी। क्रांतिकारी मन की इच्छाएँ ज्यों की रंग पूरी न हो पाई थी। पुराना जोश, पुरानी आशाएँ टूट चुकी थी जिसके कारण तरण कवियों मे एक पागलपन और एक विचित्र मनस्थिति के दर्शन होते हैं। तरण क्रांतिकारी कवियों मे तीन प्रमुख थे—बायरन, शैली और बीट्स—जो इस वातावरण में सँत से रहे थे किन्तु इस अनिश्चित वातावरण के ही कारण उनकी कविताओं मे गुण और भावना की दृष्टि से पर्याप्त भेद लक्षित होता है।

बायरन—यह इस युग का सर्वाधिक प्रतिनिधि कवि था। उसकी रचना मे त्रास की उद्दाम किन्तु अराक्त भावना के दर्शन होते हैं जो उस युग की ही एक प्रमुख विशेषता थी। बचपन से ही वह स्वच्छन्द और ज्वालामुखी के समान उष्ण प्रकृति का था। वह जिस तिरंग से झगड़ पड़ता था, उसने यूरोप का अभ्रमण किया और देखे हुए स्थानों का ऐतिहासिक परिपार्श्व मे मार्मिक वर्णन किया। मनुष्य की शक्ति तथा ज्ञान और दीर्घता की अस्थिरता को देखकर लिखी गई उसकी रचनाओं मे एक कष्ट भावना व्याप्त मिलती है। अपने समय मे ही वह बड़ा लोकप्रिय हो गया था, उसकी रचनाओं मे उद्दाम भावावेग और रोमांस के दृश्य

मिलते हैं। बायरन ने बहुत लिखा और विविध प्रकार का साहित्य लिखा। वह बड़ा अहवादी लेखक था। यद्यपि आगस्टन स्कूल के प्रति उसकी थोड़ी आस्था थी फिर भी रचना की दृष्टि से वह रोमांटिक ही है। उसकी रचना में आश्चर्यजनक शक्ति और स्फूर्ति है और भावावेग की दशा में उसकी रचना समुद्र की लहरों की तरह जोरदार और पुर अंतर मालूम पड़ती है। प्रकृति के उग्र रूप उसे अधिक प्रिय हैं—पहाड़, आंधी, तूफान आदि क्योंकि वे मनुष्य की पर्वाह नहीं करते। वह श्रेष्ठतम व्यंगकारों में भी है। पुरानी राजनीतिक व्यवस्था में उसका विश्वास न था परन्तु इसके स्थान पर उसके पास कोई नए राजनीतिक आदर्श न थे। वह वैयक्तिक स्वतन्त्रता का पुजारी था। समाज के विरुद्ध विद्रोह करने वाले चरित्रों का उसने गुण गाते किया है। समाज की अधरुदियों और प्रवचनाओं को लेकर उसने करारे व्यंग लिखे हैं। शैली भी क्रांतिकारी आदर्शों वाला था। वह आशा और विश्वास का मसीहा था ऐसे ससार में जहाँ से ये दोनों चीजें नदारद हो चुकी थी। उसका पारिवारिक जीवन कसह से भरा हुआ था। उसकी रचनाएँ दो प्रकार की हैं (१) व्यक्तिपरक (२) वस्तुपरक। शैली की प्रतिभा मूलतः गीतात्मक थी और उसकी ऐसी रचनाएँ इच्छाओं, विचारों, प्रवृत्तियों, भावनाओं और प्रभावों से ओत प्रोत हैं। गीतकार कवि के रूप में वह अंग्रेजी के श्रेष्ठतम कवियों में है—अनुभूतियों की आह्लादकारिणी शक्ति और गरिमा, सहज पद-विन्यास और शब्दों के जादू की दृष्टि से ये कविताएँ देखने योग्य हैं—स्काईलार्क, दि बलाउड, दि सेन्सिटिव प्लान्ट, ओड टु वेस्ट विंड, ए लेनेन्ट। अपनी वस्तुपरक रचनाओं में उसने अपनी आकांक्षाओं को व्यक्त किया है—स्वप्नदृष्टि शैली सोचता था कि कवि होने के नाते मनुष्य का प्रेरक और दिशा-निर्देशक होना भी उसी का काम था। उसमें ससार को सुधारने की बलवती कामना थी। अपने युग की शकाओं और निराशाओं के विपरीत प्रकाश की किरण दूर नहीं। इसी विश्वास से उसकी सारी मानवतावादी कविताएँ स्पष्ट हैं। 'पोलिटिकल जस्टिस' नामक कविता में उसकी अत्यन्त व्यक्तिवादी फिलासफी मिलती है—राजा, शासन, चर्च, वैयक्तिक सम्पदा, विवाह और ईसाइयत सभी की उसने भर्त्सना की है। 'दि रिबोल्ट आफ इस्लाम' में ससार के पुनरुद्धार की आशा व्यक्त की गई है। शैली की आशा और विश्वास का श्रेष्ठतम उदाहरण उसके महान गीतिनाट्य 'प्रामीयस अनवाउण्ड' में मिलता है। कीट्स न तो विद्रोही था और न ऊँची कल्पनाएँ करता था और न बड़े-बड़े सपने देखा करता था। वह एक शुद्ध कला-जीव के समान था, अपने युग के आन्दोलनों और सघर्षों से तटस्थ। उसमें न ही बायरन की तरह वर्तमान का उग्र विरोध करने की भावना थी और न शैली जैसी ससार को सुधारने का मानवतावादी जोश ही था, उसके अनुसार कविता की दार्शनिक, धार्मिक, सामाजिक और राजनीतिक सिद्धान्तों का वाहन होने के बजाय सौंदर्य की प्रतिमूर्ति होना चाहिए। उसकी कविताओं की मूल भावना ऐसे वाक्यों में देखी जा सकती है—'सौन्दर्य चिरतन आह्लाद है' 'मृष्टि के समस्त पदार्थों में मुझे सौंदर्य का सिद्धान्त ही सर्वप्रिय है'। अपने समय की दुनिया उसे कठोर और बर्फ की तरह ठंडी तथा गद्यात्मक लगती थी। वह उससे बचना चाहता था। उसके प्रकृति चित्रण में भी स्थूल और मोचर सौन्दर्य की ही भावना प्रधान मिलती है, प्रकृति से वह इसलिये प्रेम करता था क्योंकि उसमें उसे एक प्रकार की गरिमा और सुन्दरता के दर्शन होते थे। उसका प्रकृतिप्रेम प्रकृतिप्रेम के ही

लिए या। उसमें किसी प्रकार की रहस्यवादिता न थी, प्रकृति उसे कोई आध्यात्मिक संदेश न देती थी और न कोई आध्यात्मिक अर्थ ही रखती थी जैसा कि वर्ड्सवर्थ और शैली में देखा जा सकता है। उसकी प्रतिभा अपरिपक्व और विकासशील थी फिर भी उनकी जो रचनाएँ अल्पायु में ही लिखी जा चुकी थी उनसे हम उसकी असाधारण प्रतिभा का अंदाजा लगा सकते हैं। उसके सर्वोच्च-मौलिक जैसे ओड टु आटम, ओड टु ए नाइटिंगेल, आन ए प्रोशियन दान आदि बड़े प्रसिद्ध हैं। कीट्स का महत्त्व तीन कारणों से है, एक तो काव्य के रूप और शैली की दृष्टि में क्योंकि उसके वर्णनों में बड़ी मृदुमत्ता और बारीकी है तथा उसने 'कनैसिक फ्लेड' को छोड़कर शिक्षित और स्वच्छन्द शैली के 'कपमेड' का प्रयोग किया। दूसरे उसकी रचनाओं से साफ पता चलता है कि फ्रांस की राज्यक्रान्ति जनित सामाजिक क्रान्ति और मानवतावादी उरसाहू ठंडे पड़ गए थे—इस स्थिति का सबसे अधिक प्रतिनिधित्व कीट्स कर सके हैं। उनकी कविता में समसामयिक जीवन के प्रति किसी प्रकार की दृष्टि के दर्शन नहीं होते। वे अतीत की ओर लौटते हैं और अपने को सौन्दर्य की सेवा में रत कर देते हैं, आने वाले कवियों पर भी कीट्स का प्रभाव कम नहीं था। ले ह्यूड, टामस हड, विल्याम मैकगर्ग प्रेड, रिचार्ड हेरिस बरहम, टामस सावेल वेदोस तथा फेलीसिमा डोरोथा हेमम्स और लेटीशिया एलीजाबेथ भी इसी धारा के उल्लेखनीय कवि और कवि-विधियाँ हैं।

अंग्रेजी की रोमान्टिक कविता का रीति-कालीन स्वच्छन्द-काव्य से सामंजस्य

यह एक आवश्यकजनक संयोग है कि अंग्रेजी की रोमान्टिक कविता और रीतिकालीन स्वच्छन्दतावादी काव्य की धाराएँ दुमनैड और भारत में समानान्तर चल रही थी। यों ही अंग्रेजी की रोमान्टिक कविता का उत्कर्षकाल स० १८११-१८२६ (सन् १७६८-१८३२) तक माना गया है किन्तु इसके आगे पीछे भी रोमान्टिक ढंग की रचनाएँ लिखी गई थी और इन दृष्टि में हम लगभग स० १८०७ से १८०७ अर्थात् एक शताब्दी तक इस धारा का अस्तित्व मान सकते हैं।^१ हमने रीतिस्वच्छन्दतावादी का समय स्पष्ट रूप से स० १७००-१८०० तक स्वीकार किया है। इस प्रकार शृंगारकाल के उत्तरार्ध की लगभग एक शताब्दी तक हम झगलपड़ और भारत में स्वच्छन्दतावादी काव्य की प्रवृत्ति का विकास या प्रवाह देखते हैं। जैसे हम प्रारम्भ में कह चुके हैं हमारा यह आशय तो है ही नहीं कि उनमें से कोई भी एक काव्य-धारा दूसरे में प्रभावित हुई है, उसका तो प्रश्न ही नहीं उठता किन्तु एक सी परिस्थिति और वातावरण के बीच साहित्य के क्षेत्र में एक सी प्रतिप्रियाओं का होना कोई अनहोनी बात नहीं और वही मूल कारण है जिससे हम अंग्रेजी की रोमान्टिक पोद्दू और रीतिकाल की

^१ स० १८०७ के आसपास रोमान्टिक काव्य का आरम्भ इसलिए मानते हैं क्योंकि यही समय है अंग्रेजी कविता में जानसन के युग के आरम्भ का और जानसन के समय में ही स्वच्छन्दतावादी और पद्यवादी या प्राकृतवादी (Romanticism और Naturalism) प्रवृत्तियाँ अंग्रेजी कविता में आने लगी थीं। इसी प्रकार सन् १८०७ के आसपास इस धारा की समाप्ति मानने का कारण यह है कि यद्यपि सभी महत्त्वपूर्ण कवि स० १८२६ (सन् १८३२) तक रोमान्टिक ढंग की कविता लिख चुके थे फिर भी इसी शैली के अन्य अल्पमहत्त्वपूर्ण कवि स० १८०७ तक इसी तरह की काव्य रचना कर रहे थे।

स्वच्छन्द शृंगारधारा में एक सीमा तक सामाजिक पाते हैं। यहाँ हम संक्षेप में इसी सामाजिक के स्वरूप को प्रस्तुत करना चाहते हैं।

रीतिस्वच्छन्द कविता रीतिबद्ध कविता के ही समान सामंतवादी जीवन और समाज की उपज है, उनके सृजन का वातावरण राजदरबार ही था परन्तु प्रस्तुत प्रबन्ध के लगभग प्रत्येक कवि ने हम घोट देने वाले दरबारी वातावरण से मुक्ति प्राप्त करके ही काव्य रचना की है। रसखान, बोधा, धनआनन्द इसके प्रमाण हैं, आलम और ठाकुर राजप्रशस्ति से विरत ही रहे और अपने मन की भोज में कविता सिखा करते थे कुछ चाटुकारिता के लिए नहीं। द्विजदेव स्वयं असोप्याभिपति थे पर सुरम्भ प्राकृतिक वातावरण से ही के प्रकृति-प्रेम के काव्य की प्रेरणा और गोपीवृष्ण-प्रेम परक काव्य-रचना की स्फूर्ति प्राप्त कर सके थे। अंग्रेजों की रोमान्टिक कविता भी समसामयिक पूँजीवादी व्यवस्था की जड़ता के विरुद्ध विद्रोह के रूप में थी परन्तु जिस प्रकार वह समूचे जीवन को हडि और वगधनों से मुक्ति दिलाने वाले एक व्यापक राष्ट्रीय जनता राजनीतिक आन्दोलन का अंग थी उस प्रकार रीतिवालों की स्वच्छन्द कविता न थी। कारण यह कि इस देश की राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक स्थिति अतिशय विषम थी और लोक में उनके विरुद्ध कुछ कर सकने की न तो क्षमता ही थी और न चेतना ही। जीवन और साहित्य की ऋतियों के प्रति विद्रोह जिस प्रकार अंग्रेजों के रोमान्टिक कवियों ने किया उसी प्रकार रीतिकाल के स्वच्छन्द कवियों ने भी। बोधा, धनआनन्द, ठाकुर आदि की अनेक उक्तियाँ प्रमाण-रूप में उपस्थित की जा सकती हैं।

हमारी मुख्य बात यह है कि अंग्रेजी साहित्य में वर्त्मनिक युग की समाप्ति पर रोमान्टिक युग का अन्त्य हो जाता है। कुछ समय तक अवश्य दोनों प्रवृत्तियाँ साथ-साथ चली चलती हैं जिसे हम सन्धिकाल या आसन्न का युग कह आए हैं परन्तु बाद में रोमान्टिक काव्य प्रवृत्ति विजयिनी होती है और वर्त्मनिक शैली के काव्य का युग समाप्त हो जाता है। हिन्दी के रीतिमुक्त कवि रीतिबद्ध कवियों के समानान्तर ही चल रहे थे, यह अवश्य है कि अधिकतर रीतिमुक्त कवि रीतिबद्ध काव्यकाल के उत्तरार्ध में ही अपने जिससे इतना तो सूचित ही होता है कि रीति से बढ़ शास्त्रीय शैली का काव्य जब पर्याप्त विकसित और समृद्ध हो चला था उसी उसकी प्रतिप्रिया अधिक सघन रूप में हुई परन्तु ये रीतिमुक्त कवि ऐसे प्रबल प्रभाव का रूप न धारण कर सके जिसके आवेग में पुरानी रूढ़ि-रीतियाँ छिन्न-भिन्न हो समाप्त हो जाती। यह कार्य तो विभ्रम की बीसवीं शती में सम्भव हो सका जब भारतेन्दुवासीन श्रीधर पाठक, ठा० जगमोहनसिंह राय, देवीप्रसाद पूर्ण, मन्नन द्विवेदी, रामनरेश त्रिपाठी, मुकुटधर पाठेय, प्रसाद आदि कवियों ने कुछ तो समसामयिक जीवन की जागृति से, कुछ सामन्ती जीवन-क्रम की विवृतियों में, कुछ पाश्चात्य विरोधकर अंग्रेजी काव्य की स्वच्छन्द भावधारा से और कुछ अपनी प्रेरणा से अधिक सजीव, जीवन्त और सामाजिक जागृति का काव्य लिखा। हिन्दी की इस स्वच्छन्दतावादी काव्य-प्रवृत्ति का पूर्ण उत्कर्ष सुमित्रानन्दन पन्ना आदि छायावादी कविता द्वारा छायावाद काल में दिखाई देता है। रीतिकाल के स्वच्छन्दमति कवि इसी आपुनिकों के अपद्रुत और पूर्वज हैं उसमें मन्देह नहीं।

अंग्रेजी साहित्य में वर्त्मनिक कविता का युग, धार्मिक रूढ़िवादियों और सामाजिक अपवर्तन का युग था जिसमें कविता रईसों के मनोविनोद का साधन होकर रह गई थी। राजदरबारों और रईसों के जीवन में अप्रत्याचार, अपवित्रता, बेईमानी, बसाधियता, प्रदर्शन

त्रियता, कृत्रिमता और औपचारिकता का बोलबाधा था। रीतियुग भी सामंती भोग-विलास और तन्त्रज्य सर्वत्रिक अथ पतन का युग था। कला और साहित्य में कृत्रिमता तथा राजाजी-रईसी और नवाबों के ही ऐश्वर्य और भोगविलासपूर्ण जीवन का चित्र अंकित हुआ करता था। इस दृष्टि में हिन्दी के रीतिबद्ध कवि नैतिक कवियों के बहुत गण्य थे। अंग्रेजी की नैतिक कविता में सैटन और फ्रेंच भाषाओं के साहित्यादर्शों का पालन हुआ करता था, फ्रांस के कला-विषयक आदर्श इंग्लैंड में विशेष गान्य थे, उससे इन लोगों ने औपचारिक परिपूर्णता और चमक दमक तथा काव्य की सजावट सम्बन्धनी बारीकियाँ ग्रहण की जिसके फलस्वरूप अंग्रेजी की क्लैसिक कविता में भी भाषा छत्रादि सम्बन्धी कलात्मक अभिरुचि की ही विशेष महत्त्व दिया गया तथा महजता और माकोन्पेय की उपेक्षा ही कर दी गई, कविता किसी आशय और अभिप्राय से रिक्त सवेदनशून्य और खोखली हो जाती थी, वह रईसी और राजदरबारी की ही बीज होकर सोमिल भी रह गई थी, लोक अथवा सर्व माधारण से न उसका लगाव हो था और न उसके लिये वह लिखी हो जाती थी। वह 'टाउन पोइटी' थी जिसके पाठक ड्राइंगरूम में बैठकर उसका आनन्द लिया करते थे। उनका साहित्य बौकी हाउस, ड्राइंग रूम और राजनीतिक विषयों पर तर्क वितर्क का साहित्य था। नट-धुंटेयर सभी संवरी प्रकृति का, नगरी के बड़े-बड़े सबनों और उनके धूमधूलत मनुष्य के कारनामों से भरे-पूरे उछाने और घाटिवाजों प्रादि का ही चित्रण हुआ करता था। उसने कोई नैतिक धार्मिक या भाष्यारिक्त आशय न था। इस प्रकार की उपचार-धमन और कृत्रिम कविता ही उस युग की कविता थी। समाज, धर्म आदि पर वे शोध लिखा करते थे पर उनकी कविता हृदय की स्पर्शित करने के बजाय बुद्धि को ही थोका सा कुरेद कर रह जाती थी। इसीसे जीवन को आधारबुद्ध प्रभावित करने की क्षमता से वह शून्य थी। वस्तुओं के प्रति नैतिक कवियों का दृष्टिकोण भी कठोर था, वे समस्याओं को तह में नहीं खाना चाहते थे, राज-नैतिक विषयों पर आविचारपूर्ण विमर्श लेखे जाते थे और उपदेशात्मक कविता लिखने वाले लोग भी वे पर रचनात्मक शक्ति से सम्पन्न सबको बहुदयता और भावावेश का साहित्य के लोग नहीं लिल रहे थे। काव्य के शैली पर ही उनका मुख्य ध्यान था। वे लोग प्राचीन ग्रीक और सैटन भाषा के काव्यादर्शों के अनुकरण को ही उच्च कोटि की वाच्य-रचना माना करते थे। अंग्रेजी की क्लैसिकल कविता का जो स्वरूप ईसा की १८वीं शती के प्रथमार्ध में था वह सैटन साहित्य के यजिल और होरेस के जमाने के साहित्य से बहुत मिलता-जुलता था। कवि और विद्वान अधिकांशों सरसकी या अध्यापकाओं पर आविष्ट रहते थे। कविता में आलोचना-बुद्धि प्रभाव हो गई थी तथा कवि और उनका वाक्य एक कृत्रिम समाज की उपज थे और उनकी कविता स्वच्छन्द प्रेरणा और रचनात्मक प्रयत्न की निष्पत्ति न थी नरु सचेतन भाव से लिखी गई एक कृत्रिम और आकाश साध्य कलात्मक कृति थी। उसका भावना पक्ष दुर्बल था और उसमें कृत्रिमता की प्रधानता थी। रीतिस्वच्छन्द कवियों के पहले और उनके अपने जमाने में भी क्लैसिकल, धार्मिक या रीतिबद्ध शैली पर जो कवि कविता कर चुके थे या लिखते जा रहे थे उनकी भी प्रवृत्तियाँ बहुत कुछ इसी प्रकार की थी। राजनैतिक, ऐतिहासिक और भौतिक नाराजों के हिन्दी बरिदा के रीतिमुग और अंग्रेजी कविता के क्लैसिक युग में जो अन्तर था वह तो था निःसु बाह्य परिस्थितियों और तन्त्रज्य कवि-मनोभाव में भी मौलिक साम्य था। यह हम पहले ही कह चुके हैं कि हिन्दी

के रीतिमुक्त शृंगारी कवियों पर अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवियों का या उन पर यहाँ के कवियों के प्रभाव की बात नहीं की जा रही है, उसकी तो सम्भावना भी विचारणीय नहीं परन्तु हम यह दिखाने की चेष्टा कर रहे हैं कि विविध भाषाओं के काव्येतिहास में एक सी परिस्थितियों में एक सी प्रवृत्तियों का उदय देखा जाता है जिसका कारण है समग्र विश्व में मानव मन की एकरूपता और इसी वृत्ति या मनोभाव-मात्र्य की दृष्टि से यहाँ पर दो देशों की एक सी वाच्य प्रवृत्तियों का सामञ्जस्य स्थापित किया जा रहा है। हिन्दी के रीतिवद्ध कवियों का युग भी अंग्रेजी के कर्नेसिक कवियों के युग की ही भाँति रुढ़िवद्ध और सामाजिक, नैतिक आदि दृष्टियों से अधःपतित हो रहा था, यहाँ का सामाजिक और नैतिक अधःपतन वहाँ से किसी भी बात में कम न था जैसा कि हम प्रबन्ध के प्रथम अध्याय में ही विस्तार से दिखा चुके हैं। कविता भोगविलास-कामी रईसों और राजाओं के आमोद-प्रमोद का साधन थी, उसमें भी शब्दप्रवीणा, शृंगारिकता और कृत्रिमता की प्रधानता थी, जीवन को आन्धो-लित कर देने वाली ऊँचे आसनों से संपृक्त कोई बात उसमें नहीं कही जाती थी। नायक नायिकाओं की प्रेम केलियों का नानाविध चित्रण करके छिछली कामुकता या वासना का काव्य प्रभूत परिमाण में रचा गया। रीतिवद्ध कवियों में भी कर्नेसिक कवियों की ही भाँति सस्कृत के प्राचीन रीतिग्रन्थों के अनुसरण पर रस, अलंकार, पिङ्गल, नायिकाभेद आदि के ग्रन्थ लिखे। कर्त्तमिक कवियों ने फ्रेंच, लैटिन, ग्रीक भाषाओं के कर्नेसिक साहित्य से प्रेरणा ग्रहण की, भारत एक बड़ा देश था जिनकी अपनी ही प्राचीन परम्पराएँ ग्रीक और लैटिन के समान समृद्ध और विशाल थी फलतः ये कवि दूर कहीं न जाकर अपने ही अतीत से प्रेरणा ले रहे थे, समसामयिक अन्त्यदेशीय काव्यादत्तों के ग्रहण की दृष्टि से यहाँ के रीतिकवि समीपस्थ देश फारस की फारसी नायकों से प्रेरणा ले रहे थे और अपने ही देश के मुगल राजदरबारों में प्रतिष्ठा प्राप्त फारसी नायकों का भी थोड़ा बहुत प्रभाव ग्रहण कर रहे थे। यह प्रभाव भाषा, अलंकरण, शैली और भाव सभी पर न्यूनाधिक रूप में पड़ा जिस पर हमने छठे अध्याय में कुछ विस्तार से विचार किया है। फारसी प्रभाव और सस्कृत काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों के अनुकरण करने के फलस्वरूप चमक दमक और सजावट से सम्बन्धित शारीरिकियों पर विशेष ध्यान दिया गया। रीतिवद्ध काव्य भी लोक जीवन से अमम्बद्ध हो रईसों और शाहों के राज दरबार की ही चीज हो कर रह गया था। राजनीति से सम्बन्धित विषयों और सजी सथा कटी छँटी घाटिकाओं का वर्णन भले ही ये कवि न करते रहे हों पर नगर, सूर्य, चन्द्र, श्रृंगार, प्रकृति आदि का अत्यनुभूत भौन्दर्य ही वे प्रत्यक्ष कराया करते थे और एक कृत्रिम सथा कल्पित दुनियाँ सामने खड़ी कर दिया करते थे। किसी प्रकार के हृदयस्पर्शी भाव को संवेदित न कर के केवल आलंकारिक बौगल द्वारा चमत्कार पैदा करने मात्र में ही वस्तु वर्णन या प्रकृति चित्रण की सफलता मान लिया करते थे। ये कवि भी पोप के समान भ्रुण्य द्वारा मँवारी गई प्रकृति 'नेचर मेपडाइज्ड' के चित्रण में ही उन्च कोटि की कला का अधिष्ठान मानते थे। ऐसा दृष्टिकोण रखने के कारण स्वभावतः इनकी कविता में भी किसी प्रकार की नैतिक शक्ति न थी तथा आध्यात्मिक आवेश से बह साधारणतया शून्य थी। नोरस ज्ञान चर्चा और मुष्क तत्वज्ञान की बातें ये कवि भी 'विज्ञानगीता' और 'देव-माया प्रपंच' ऐसे ग्रन्थों में कर लिया करते थे। पोप के 'ऐसे आन त्रिटिसिज्म' की तरह ये कवि भी वाच्य के नियमों और विधि-विधानों पर ग्रन्थ लिखे गये हैं परन्तु अंग्रेजी के कर्नेसिक कवियों में जहाँ एकाध

ने यह काम किया, शास्त्रज्ञता और आचार्यत्व के नाम पर हिन्दी में शत शत कवियों ने समालोचना का आदर्श प्रस्तुत करने वाले ग्रंथ लिखे जिन्हें रीतिग्रन्थ कहा गया है। अंग्रेजी के वर्ल्डिक्लम स्कूल के कवियों के ही सम्मान हिन्दी में रीतिबद्ध कवि भी काव्य रूढ़ियों के ही परिपालन में उच्चकोटि का कविकर्म समझा करते थे तथा बहुत से नैतिक कवि जिस प्रकार सरलको पर आश्रित रहते थे वैसे ही रीतिकाल में रीतिबद्ध रचना करने वाले अधिकतर कवि राजदरबारों में आश्रित कवि के रूप में रहा करते थे। दोनों की रचनाएँ स्वच्छन्द प्रेरणा और रचनात्मक प्रयत्न की उपज न होकर एक कृत्रिम समाज की निष्पत्ति होकर रह गई थी।

जिस प्रकार अंग्रेजी में ड्राइडेन और पोप तथा वर्ड्सवर्थ के युगों के बीच एक मणि युग उपस्थित हुआ जिसमें पुरातन और नूतन दोनों चले चल रहे थे और जो जानसन के युग के नाम से भी अभिहित किया गया है उस प्रकार का कोई सप्रेम युगार नाम में न आया, हाँ, आगे चलकर अवश्य हिन्दी काव्येतिहास में भारतेन्दु युग और द्विवेदी युग आये जिन्हें हम सक्रमण काल कह सकते हैं। उत्तर मध्ययुगीन हिन्दी काव्य में तो रीतिबद्ध और रीति-स्वच्छन्द काव्य-धाराएँ एक साथ चलती रहती। स्वच्छन्द कवि रीतिबद्ध कवियों को न तो पछाड़ ही सके और न उन्हें उछाड़ ही सके जिसका एक कारण यह था कि रीतिबद्ध कवि राजदरबारों में जमे हुए थे और राजदरबारों में उस प्रकार की रचना का सम्मान था। उधर स्वच्छन्द काव्य राजदरबारों से पृथक् हटकर रचा जाता था, राजदरबारों की ओर से स्वच्छन्द आयुष्मण्डल में आने की चेष्टा स्वच्छन्द कवियों में प्रधान रूप से गौचर होती है, वह भी उनकी स्वच्छन्दता और प्रस्थान-भेद का ही द्योतक करता है। फलस्वरूप रीतिबद्ध काव्य का विरवा अपनी भूमि पर अनवरत और अकटवित रूप से बढ़ता रहा, वह ठंडा तो तब पड़ता जब उसकी जमीन पर उसे पड़ावा जाता। उसे ठंडा करने वाले जब स्थान ही छोड़ बने तो उसके विकास में बाधा ही क्या थी। यह कार्य तो समय और परिस्थितियों के फेर से आगे सम्पन्न हुआ पर इस कार्य की नींव रीतिमुक्त कवि अवश्य डाल गये थे। इनके काव्य की इनके जमाने में पर्याप्त सम्मान हुआ परन्तु जन चेतना का प्रतिनिधित्व जिस प्रकार रीति-बद्ध कवि नहीं करते थे उसी प्रकार रीतिमुक्त कवि भी। रीतिमुक्तों की कविताएँ अधिकांश में व्यक्तित्विष्ठ थी। सौक्य-परलोक की परवाह इनके कर्ताओं को न थी। पद-प्रतिष्ठा धन की भी इन्हें विज्ञा न थी। उधर अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवि जन-चेतना को लेकर चल रहे थे। उनके काव्यादर्शों और विचारों में समसामयिक आन्दोलनों एवं क्रांतियों का प्रतिबिम्ब मिलता है, वे लोक के प्रति आर्थिक खोलकर बसने वाले प्राणी थे और उन्होंने स्वच्छन्दता का अधिक प्रशस्त पथ चुना था। रीति युगीन स्वच्छन्द कवियों ने मुख्य रूप से प्रेम की दिशा ही चुनी और उसी में अपनी स्वच्छन्द धृति वा अनन्त शक्ति के माध्यम परिचय भी दिया, बोड़ी बहुत स्वच्छन्दता उन्होंने भारतीय साम्य अथवा जन-जीवन के चित्रों में और सस्वारों को प्रस्तुत कर प्रदर्शित की और कुछे प्रकृति की युक्त छटा के चित्रण द्वारा भी जैसा कि द्विजदेव, जह्नु, बोधा, घनश्याम आदि के काव्यों से प्रमाणित होता है परन्तु जनजीवन या चेतना अपने यहाँ इतनी प्रभुत्व थी अथवा जड़ीभूत हो चुकी थी कि उसको जाग्रति का कोई प्रश्न ही न था। माध्यम-दाता और सामंतवर्ग की प्रसन्नता के लिये रीतिबद्ध कवि बाध्य सिद्धा करते थे, अपनी प्रसन्नता और सतुष्टि के लिये रीतिमुक्त भोग है साथ कविता बनावत मोहि

तो मेरे कवित्त बनावत'। इस प्रकार देशगत, राजनीतिक, सामाजिक आदि भिन्नताओं के कारण स्वच्छन्दतावादी काव्यों में कुछ विभिन्नताएँ भी गोचर होती हैं। इसी प्रकार काव्य-क्षेत्र में इंग्लैंड में जिन प्रकार प्राकृतवादी काव्य की धारा चल डगरी थी उसी तरह की कोई आन्दोलनकारिणी स्वच्छन्दवृत्तिधारिणी अन्य प्रवृत्ति यहाँ न थी। धर्मप्राण देश होने के कारण परम्परागत उपासना-पद्धति, भक्ति आदि का विरोध करने वाली सत् काव्य की नाना धाराएँ अवश्य वही परन्तु उनका विरोध रीतिवद्ध या नैसर्गिक कविता से न था। प्रकृति के प्रति और लोकजीवन तथा लोकगाथाओं के प्रति जैसा प्रगाढ़ अनुराग एलन रैमसे, स्कॉटलैंड निवासी जेम्स टामसन, कालिंग्स, ब्लैक, गोल्डस्मिथ, ग्रे, बर्न्स, कूपर, टामस चेंटरचन, मैकफ़रसन, बर्ड्सवर्थ, वास्टर स्कॉट, वायरन, शैली, वीट्स आदि में तथा काव्य रचना की जैसी घोर पर्यायवादिनी प्रवृत्ति जार्ज कंब आदि में मिलती है, हमारे रीति मुक्त कवियों में नहीं मिलती; ये अधिक भावनाजीवी थे और इन्हें अपने प्रेम से ही पुरसत न थी। प्रेम के चित्रण के सन्दर्भ में ही ये प्रकृति का चित्रण करते या अधिक से अधिक भावविशेष में व्रज की वन्य क्षीमा का चित्रण करते पाये जाते हैं जैसा कि बोधा और घनआनन्द में देखा जा सकता है। खुली हुई प्रकृति को सानन्द अतृप्ति के साथ देखने की वासना द्विजदेव में अवश्य थी परन्तु उनको राजकीय व्यवस्थाओं में इस वृत्ति के विकास के लिये मुञ्जाइश न थी फिर भी उनमें प्रकृति की स्वच्छन्द वर्णना पर्याप्त है। वन्य प्रदेशों, ग्राम जीवन, सीमांत प्रदेशों की लड़ाइयों, गटरियों आदि के जीवन तथा समसामयिक विचारधाराओं का आकलन जहाँ अंग्रेजों के रोमाण्टिक कवियों में मिलता है वहाँ रीतियुगीन स्वच्छन्द कवियों में इन बातों की ओर रुझान था परन्तु ये वहाँ प्रेम के उन्मत्तवासक और चक्कोर बने हुए थे और तड़प में ही जीवन का सार मानते थे तथा अपने अन्तर के एक से एक सुपमापूर्ण भावों और वृत्तियों का प्रसार दिखा रहे थे वहाँ अंग्रेज स्वच्छन्दतावादी बाह्य जगत के मूढम से मूढम, नगण्य से नगण्य और त्यक्त से त्यक्त वस्तु के प्रति अपनी दृष्टि का प्रसार कर रहे थे और उसके प्रति अपना अनुराग व्यक्त कर रहे थे। काव्य के वर्ण्य के सम्बन्ध में दोनों में नाना कारणों से पर्याप्त भेद था परन्तु वृत्ति की स्वच्छन्दता दोनों में समान थी। शैली की दृष्टि से जिस प्रकार 'ब्लौज्ड कपलेट' को छोड़कर अंग्रेज कवि स्पेंसरियन शैली के छन्द या नवीन मिश्रित रोमाण्टिक टाटप के कपलेटों का व्यवहार कर रहे थे, बोधा, घनआनन्द, द्विजदेव आदि कवि भी दोहा-कवि-सर्वैया के संकीर्ण क्षेत्र से बाहर जा-जाकर अपना कीशत दिखला रहे थे। सड़े गले समाज के आदर्शों के प्रति लौकिक बाधाबन्धनों और मर्यादाओं के प्रति हिन्दी के स्वच्छन्द कवि भी तीव्र, बठोर और भर्त्सनापूर्ण दृष्टि रखते थे। भाषा-शैली आदि के क्षेत्र में भी नये प्रयोगों, नई व्यञ्जनाओं, अभिनव सादृश्यकताओं तथा नई नई उपमाओं और कल्पनाओं का विधान जिस प्रकार इंग्लैंड में स्वच्छन्द कवियों ने किया उसी प्रकार हिन्दी के रीतिमुक्त काव्यकारों ने भी। नई भावानुभूतियाँ, नये छिल्पविधान की ओर स्वयमेव ले जाया करती हैं। स्वानुभूति को काव्य में प्राधान्य मिलते ही भाषा-शैली विषयक रुढ़ियों से काव्य मुक्त हो जाता है। यह बात दोनों ही जगह देखने को मिलती है। स्वच्छन्दता की मूलवृत्तियाँ दोनों जगह समान थी—परम्परा में दोनों का विरोध था, स्वानुभूति काव्य की पहली शर्त के रूप में दोनों को मान्य थी, गैरी-छिल्ल पर दोनों ने कम ध्यान दिया था और कृत्रिमता से दोनों के कवि विरत रहने के लिये कृतककल्प थे, छोटी-छोटी रोमांचक कथाएँ जहाँ

रोमांटिक कवि लिख गये हैं वही स्वच्छन्द कवियों ने भी प्रेम के बड़े प्रबन्ध लिखे, रोमांटिक कवि जहाँ सौंदर्य को ही चिरतन जीवन समझते थे रीतमुक्ति कवि प्रेम को ही जीवन का सार मानते थे। इस प्रकार की और भी कितनी ही समानताएँ थी जिनकी चर्चा हम ऊपर कर आये हैं।

रीति स्वच्छन्द काव्य का
अध्ययन : भावपक्ष



- १ स्वच्छन्द कवियों का मूल
वक्तव्य—प्रेम • प्रेम निरूपण
तथा प्रेम विषयक वृष्टिकौण
- २ प्रेम और शृंगार के आलंबन
तथा उनका वर्णन : रूप एवं
सौन्दर्य वर्णन
- ३ उद्दीपन वर्णन एवं बाह्य-
द्रव्य-चित्रण
- ४ सयोग शृंगार
- ५ वियोग शृंगार . स्वच्छन्द
कवियों का विरह-वर्णन
- ६ अन्य विषय : भक्ति नीति
आदि
- ७ स्वच्छन्द कवियों के प्रबन्ध
ग्रन्थ

रति-स्वच्छन्द काव्य का अध्ययन : भाव-पक्ष

स्वच्छन्द कवियों का मूल वस्तुत्व—प्रेम . प्रेमनिरूपण तथा प्रेमविषयक दृष्टिकोण

अपने देश में जीवन के नाना विषयों यहाँ तक कि मानवी भावनाओं को भी शास्त्र का रूप देने की परम्परा रही है। हमारे देश के तत्त्व-निरूपक दार्शनिक सूक्ष्मताओं और अतल गहराइयों तक जाने के लिए प्रसिद्ध हैं। जहाँ वे अलौकिक तत्वों की गूढ़तम भीमछा में प्रवृत्त हुए हैं वही वे लौकिक विषयों को सूक्ष्म विवेचना में भी दत्त-नित हुए हैं। लौकिक एवं उपयोगी विषयों को लेकर कितने शास्त्र बन चुके हैं परन्तु कर्म या कर्तव्य तथा योग आदि विषय भी अपने यहाँ शास्त्रीय चिन्ता के आधार बने हैं। ऐसा करते हुए विषय या भाव का निरूपण, उदाहरण, वर्णन-रूप-सूक्ष्म से सूक्ष्म भेद-प्रभेदों का निर्धारण करने की पद्धति रही है। साहित्य के क्षेत्र में रस, अलंकार, ध्वनि, शब्द-शक्ति, छन्द आदि के पृथक्-पृथक् शास्त्र बने हुए हैं जो इसी तथ्य के प्रमाण उपस्थित करते हैं, धर्म और भक्ति ऐसी भावनाओं ने भी इन तत्त्व-मीमांसकों के हाथ 'शास्त्र' का रूप धारण कर लिया। इस प्रकार हमारे जीवन में सर्वत्र परिव्याप्त प्रेम तत्त्व भी शास्त्र या दर्शन की कोटि तक पहुँचा दिया गया है। नाना धर्म-सम्प्रदायों में रति या प्रेम भाव की बहुविध विवेचना मिलेगी। रति को धर्म से संपृक्त कर लौकिक अलौकिक रतियों के कितने ही भेदोपभेदों (शान्ति, प्रीति, प्रेम, अनु-कम्पा, कात्ता आदि) का निरूपण किया गया है। नारदीय भक्ति-सूत्र (जिसे प्रेम दर्शन भी कहा गया है), श्रीमद् गोरवामी रूप विरचित उज्ज्वल नीलमणि एवं श्री हरिमन्ति-रसामृत-सिंधु आदिक ग्रन्थों में तथा उपनिषदों में यह प्रेम नाना प्रकार से विस्तारपूर्वक विवेचित हुआ है। वैसी विदेशी कितने ही अन्याय्य विद्वानों एवं मनोवैज्ञानिकों ने अलौकिक एवं पार्थिव प्रेम की बहुविध विवेचना की है। हमें इस समस्त प्रेम निरूपण की खर्चा नहीं करनी है क्योंकि रति-स्वच्छन्द कवियों ने जैसे काव्यक्षेत्र में किसी के द्वारा निदिष्ट पद्य या रुद्रि का अन्धानुधावन हीन समझकर छोड़ दिया था वैसे ही प्रेम के क्षेत्र में भी औरों की वाणियों को महत्त्व न देते हुए अपने अन्तःकरण की आवाज को ही प्रमाण ठहराया। रसवान ने तो स्पष्ट कह भी दिया है कि नारदादि विचारकों ने इस विषय को बड़ा तूल दे दिया है

तथा इस सम्बन्ध में जो कुछ कहा है वह उनके बौद्धिक ऊँचा-पौँह का ही परिणाम अधिक है, हृदयगत अनुभूति का प्रवाग कम। ऐसी बुद्धिबोधित विचारणा तान्त्रिक होने हुए भी उन्हें पसन्द न थी—

‘स्वारस्य भूल श्रमुद्ध त्यों, मुद्ध स्वभावशुक्ल ।

नारदादि प्रस्तार करि, नियो जाहि को तूल ॥ (प्रेमवाटिका)

इसी कारण रीति स्वच्छन्द कवियों ने प्रेम का निरूपण अनुभूति के मार्ग पर चलकर किया है, उनका प्रेम-निरूपण भाव-भावित है।

रीति स्वच्छन्द-धारा के कवियों ने किसी प्रेम-सम्बन्धी दर्शन का निर्माण नहीं किया, इस धारा का प्रत्येक कवि स्वतः प्रेमी था, प्रेम उसके जीवन से होकर गुजरी हुई चीज थी, अनेक कवियों के लिये प्रेम ही सर्वस्व था, उनका धीन और ईमान था। उन्होंने अपने जीवन में प्रेम किया था और उसके लिये सब कुछ उत्सर्ग करना सीखा था। जिस प्रेम के प्रति उनकी इतनी निष्ठा थी, जिस प्रेम-भावना के प्रकाशन में उन्होंने अपनी पूरी सामर्थ्य से काव्य लिखा उसी प्रेम के अनुभवों को निचोड़ रूप में उन्होंने जब तब यत्न-तन्त्र लिख दिया है। रसखान ही अपवाद है जिन्होंने श्रमिक रूप से प्रेम-तत्त्व पर कुछ विचार किया है अपनी प्रेम-वाटिका में अग्यथा सभी कवियों ने स्फुट रूप से यथावसर अपनी प्रेमानुभूतियों से उत्पन्न विचारों को छन्दबद्ध किया है। किसी गहरी अनुभूति से प्रेरित हो जब तब वे ऐसी पक्तियाँ लिख गये हैं जिनमें प्रेम-सम्बन्धी कनिष्ठ तात्त्विक बातें आ गई हैं। ऐसे ही स्फुट कथनों के आधार पर हम यह देखने की चेष्टा करेंगे कि रीतिमुक्त कवियों की दृष्टि में प्रेम क्या है। स्फुट रूप में और अव्यवस्थित कथनों तथा जनायास नहीं गई उक्तियों में ही सही उनके प्रेम-सम्बन्धी विचारों में अवगत हो लेना सर्वथा हितावह है क्योंकि उनकी ये धारणाएँ, उनके दृष्टिकोण और उनकी प्रेम-भावना के आस्थान में अतिग्रन्थ सहायक होगी।

रसखान का प्रेम-निरूपण

‘प्रेम-वाटिका’ में प्राप्य प्रेम-तत्त्व का निरूपण किसी शास्त्रीय पद्धति पर नहीं हुआ है। उनके कथन भी उनके अनुभवों के ही स्वरूप हैं। रसखान की दृष्टि में प्रेम की परम निधि राधा और कृष्ण ही हैं तथा वे ही प्रेम की वाटिका को हरी-भरी रंगने वाले माली-मालिन हैं। वे कहते हैं कि प्रेम का नाम लेने वाले तो बहुत हैं पर उसे जानने वाला कोई नहीं, यदि मनुष्य प्रेम को जान ले तो नसार में दुख क्यों पाये।

प्रेम का स्वरूप—प्रेम परमात्मा के ही ममान है, जिस प्रकार ‘जगदीश’ अकथनीय और अनिर्वचनीय है उसी प्रकार प्रेम भी। अनिर्वचनीयता के कारण प्रेम और हरि को एक बतलाना ऊपरी दृष्टि से देखना हुआ परन्तु रसखान तात्त्विक दृष्टि से भी इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि प्रेम हरि से ही उत्पन्न उन्हीं का रूप है जैसे सूर्य और धूप। परमात्मतत्त्व के ही समान प्रेम भी मूक और इन्द्रियों में परे है। प्रेम बसल-नाम के देशों में भी अधिक मूदम है तथा कृपाण की धार में भी अधिक कठोर और निर्मम है, वह सीधा भी है और टेढ़ा भी है और दूर भी है। वे ही गुण ईश्वर के भी हैं इनीन्द्रिय प्रेम ‘हरिरूप’ है। रसखान ने सच्चे प्रेम को भासारिक विवाहों से ऊपर बतलाया है। शुद्ध प्रेम मानवीय अन्त वरण

के काम-क्रोध-मद मोह आदि विकारों से रहित तो होता ही है वह साथ ही साथ गुण, रूप, धन, यौवन, स्वार्थ, काम, भाव-सापेक्ष भी नहीं होता। स्वच्छा प्रेम निरीह और निर्विकार होना है, इससे भी उसकी ईश्वरीयता प्रकट होती है। इसी प्रकार वाग्पत्य-मृत्यु, विषयानन्द, पूजा, ध्यान, निष्ठा आदि से भी शुद्ध प्रेम पृथक् है। मित्र, स्त्री, भ्राता, पुत्र आदि के प्रति मनुष्य का जो सहज स्नेह सम्बन्ध होता है उसमें भी शुद्ध प्रेम भिन्न है क्योंकि ससार के ये स्नेह-सम्बन्ध भी सप्रयोजन होते हैं। जो बिना कारण के (निष्प्रयोजन) हुआ करता है, जिसमें प्रिय को ही सर्वस्व मानने की प्रवृत्ति हुआ करती है, जो सदा समान और एकरस होता है, जिसमें डृष्टा या वामना का वेद नहीं होता तथा जो सबकुछ सहने को तत्पर होता है वही मर्यादा प्रेम है—

इक अगो बिनु कारनिहि, इकरस सदा समान ।
गनं प्रियहि सबस्व जो, सोई प्रेम प्रमान ॥
उरं सदा चाहै न कछु, सहै सबै जो होय ।
रहै एकरस चाहि कैं, प्रेम बजानी सोय ॥

ऐसा प्रेम कोई आसान चीज नहीं, उसकी साधना बड़ी कठिन होती है, उसमें प्राण बेचने की तो तैयारी है परन्तु निकलते नहीं, केवल उसकी सति चलती है—'प्राण तरफि निकरि नहीं केवल चलत उससि'—प्रेम को इसी कठोरता को लक्ष्य करके लोगों ने इसे मेजा, भासा, तीर, तलवार, फासी आदि क्या कुछ नहीं कह डाला है फिर भी प्रेम घर सीझने वाले और मर मिटने वाले प्रेम से महत्तर भी कुछ है। ऐसा मानने को तैयार नहीं होते। प्रेम ऐसा दिव्य और अनुपम पदार्थ है जिसे पाकर स्वयं हरि की भी चाह नहीं रह जाती। रसखान कहते हैं कि प्रेम में दो मन एक होते जुने गए हैं परन्तु जब दो तन भी मिलकर एक हो जायें तभी स्वच्छा प्रेम समझना चाहिये। तात्पर्य यह है कि प्रिय और प्रेमी में ऐक्य—मन का ही नहीं तन का भी—अद्वैतिता होनी चाहिए, मैं-तू की भावना का मन के ही नहीं के तन के धरातल पर भी तिरोभाव प्रेम कहलाता है। प्रेम की ऐसी सूक्ष्म भावना रसखान के ही वृत्ते की बात थी। मानना पड़ेगा कि स्वच्छन्दवृत्ति वाले प्रेमी कवियों ने रसखान की सी स्वच्छा, पुनीत और भव्य प्रेम-भावना को लेकर चलने वाला दूसरा कोई नहीं। प्रिय का गुण चुनने, उसका बीर्तन करने तथा दर्शन पाने आदि से हृदय में जिस वृत्ति का उदय होता है उसे प्रेम कहते हैं। इसके दो भेद हैं—अशुद्ध और शुद्ध। अशुद्ध प्रेम स्वार्थ मूलक होता है, शुद्ध प्रेम निस्वार्थ और सहज। शुद्ध प्रेम जैसा पहले बता चुके हैं सरल, स्वाभाविक, स्वार्थरहित, स्थिर, एकरस और महान हुआ करता है, उसमें किसी प्रकार की हीनता या मुञ्छता अवस्थानीय है।

प्रेम की विशेषता—रसखान ने प्रेम की तन्त्रे बड़े ज़िज्ञासु उसकी कठोरता का कठोरता को माना है। प्रेम का पथ सीधा सरल नहीं होता। उसमें जान की बाजी लगाने पड़ती है तभी दिन का दिन में मेरा होना है—'जा बाजी बाजी जहाँ दिल का दिल से मिले।' अपना मिर काटकर प्रेम में बड़ा देना पड़ता है—

तिर काटी देदी हियो, टूक टूक करि देहु ।
यं पाके बदले बिहंसि, बाह बाह ही लेहु ॥

प्रेम की कठोरता का ही स्मरण कर अनेक प्रेमी कवियों ने प्रेम की नेजा, भाना, तीर, तलवार और फाँसी तक कह डाला है, इसे खड्ग की धार के समान घातक भी बतलाया है परन्तु सच तो यह है कि प्रेममार्ग की यह कठोरता ही प्रेमी को अमरता प्रदान करती है। सब कुछ समर्पित कर देने के बाद जो कुछ मिलता है उसमें जीवन का चरम आनन्द होता है। प्रेम में जो मरता है वही सदा जीता है—

प्रेम फाँस में फँसि मरें, सोई जियें सदाहि ।

प्रेम-मरन जाने बिना, मरि कोउ जीवत नाहि ॥

इसलिए भले ही इस पन्थ में चलने वाले पथिक के प्राण तड़पते हों, विमर्जित न होते हों, साँमें उल्टी चलती हो फिर भी इस मार्ग के श्रेयस्कर होने में सन्देह नहीं क्योंकि प्रेम को पा लेने के बाद लोक तो क्या परलोक की भी चिन्ता छूट जाती है—‘जैहि पाये बंक्रुण्ड प्रथ हरिहू की नहि चाहि ।’ प्रेम की दूसरी विशेषता यह है कि सच्चा प्रेम लोकशास्त्र की मर्यादाओं का अतिश्रमण करता हुआ चलता है, विधि-निषेध के बन्धनों से मुक्त हुआ करता है। भारतीय वाङ्मय में शुद्ध प्रेम का चूडान्त हृष्टान्त ब्रज की गोपियाँ हैं जिन्होंने असह्य सकटों के होते हुए भी प्रेम का मार्ग प्रशस्त किया है और यही कारण है कि स्वच्छन्द कवियों ने अपनी प्रेम-भावना की अभिव्यक्ति के लिए गोपियों के प्रेम की सबसे प्रभावशाली माध्यम स्वीकार किया है। ससार के किसी भी प्रेमी ने विधि निषेधों एवं लोक-वेद आदि की मर्यादाओं का कभी पालन नहीं किया। लोक लाज को ढोते रहकर प्रेम नहीं किया जा सकता। तीसरी बात यह है कि प्रेममार्ग को जो पकड़ लेता है उसकी दिशा निर्दिष्ट हो जाती है, उसका मन किसी प्रकार के भ्रम में घूमिल नहीं होता और उसका प्रणय भाव दिन-दिन रग ही पकड़ता है, उसमें किसी प्रकार का फीकापन नहीं आने पाता—

कबहुँ न जा पय भ्रम-तिमिर, रहे सदा मुखचंद ।

दिन दिन बाढ़त हो रहे, होत कबहुँ नहि मंद ॥

प्रेम की महिमा—प्रेम का महाहर्म्य-वर्णन करते हुए रसखान लिखते हैं कि वह सागर के समान अतल और अपार होता है, उसकी किसी से उपमा नहीं दी जा सकती। जो उसके समीप आ जाता है वह उसे छोड़कर नहीं जाता। प्रे. का क्षेत्र ही ऐसा है कि वह किसी प्रकार के ज्ञान की अपेक्षा नहीं रखता, प्रेम के साम्राज्य में ज्ञान बल ही नहीं सकता। प्रेम का अथाह सागर ज्ञान के बोद्धि के लिए मरुभूमि मिट्ट होता है। ज्ञानार्जन में किया गया सारा श्रम व्यर्थ होता है क्योंकि बिना प्रेमास्वाद के समस्त ससार फीका लगता है। बबोर के ही स्वर में रसखान ने भी कहा है कि शास्त्रज्ञान द्वारा पंडित हो जाने और कुरान पढ़कर मौलवी बन जाने से क्या होता है, यदि ससार में बाहर मनुष्य ने प्रेम नहीं जाना तो उसने जाना ही क्या? प्रेम-नरत्व को जो नहीं समझता, समझना चाहिये कि उसने ससार में कोई विशेष चीज समझा ही नहीं। प्रेम तो ऐसी वस्तु है जिसे समझ लेने पर संसार में कुछ जानना लेप नहीं रह जाता। प्रेम के ऐसे अव्यक्त महत्त्व की कल्पना रसखान सरीखे प्रेम-प्रवण कवि ही कर सकते थे—

शास्त्रन पंडि पंडित भए, फं मौलवी कुरान ।

जु पं प्रेम जान्यो नहीं, कहा कियो रसखान ॥

जेहि बिनु जाने कछुहि नहि जान्यो जात बिसेस ।

सोई प्रेम जेहि जानि के, रहि न जात कछु मेस ॥

रसखान ने 'प्रेम' को वेदों, पुराणों, धाम्त्रों और स्मृतियों का सार कहा है। उनके मत में प्राचीन भारतीय वाङ्मय की सारी महत्ता प्रेम की ही पुष्ट नींव पर आधारित है। ईश्वरोपलब्धि के तीन प्रसिद्ध मार्गों—ज्ञान, कर्म और उपासना को रसखान अन्धता नहीं समझते। ये तीनों मार्ग ऐसे हैं जिसके पथिक अहम्भाव से ग्रस्त होने हैं, एक प्रेम ही ऐसा मार्ग है जिसका पथिक अहम्भाव का तिरोभाव करके चलना है। वह अहम् का परम् में लय करके चलता है। उसका अहम् और परम् एक होना है—

ज्ञान कमेऽह उपासना, सब ग्रहमिति को भूल ।

हृद निश्चय नहि होत बिन, किये प्रेम अनुकूल ॥

वेदों को सब धर्मों का मूल बतलाया गया है इसलिये समस्त धार्मिक आचार-विचारों के मूल नियामक वेद ठहरते हैं फलतः वेद ही प्रमाण हैं और वैदिक धर्म ही सर्वश्रेष्ठ धर्म है किन्तु प्रेमी रसखान इस मत से सहमत नहीं—

वेद भूल सब धर्म यह कहैं सब भ्रुतिस्तार ।

परम धर्म है ताहु तें, प्रेम एक अनिवार ॥

प्रेम के इस परम धर्म की अगीकार करने के कारण ही तो रसखान प्रेमियों के शिरोमणि माने गये, ऐसे एक प्रेमी मुखलमान पर भारतेन्दु जी तो करोड़ों हिन्दू निष्ठावर करने को तैयार थे। प्रेम की महिमा के गायक रसखान ने कहा है कि प्रेम के सामने ससार में और सब कुछ है, जो प्रेम के लिए मरता है वही सदा जीवित रहता है। प्रेम की उन्हेनि मुक्ति से महत्तर कहा है। प्रेम के उद्दिन हो जाने पर ससार के समस्त नियम टूट जाते हैं। पूरी की पूरी सृष्टि हरि के आधीन है किन्तु हरि ऐसे अधिनायक भी प्रेम की अधीनता स्वीकार कर उसे महिमा प्रदान करते हैं। प्रेम की महिमा का हमसे अधिक ऊँचा व्याख्यान क्या हो सकता है। प्रेम को पाने पर स्वर्ग-अपवर्ग कुछ भी अभिसर्पित नहीं रह जाता, स्वयं हरि की प्राप्ति की आकांक्षा भी शेष हो जाती है—

(क) ज्ञान, ध्यान, विद्या, मत्तो, मन, विद्वत्ता, विवेक ।

प्रिना प्रेम सब धूर है, प्रेम जग एक अनेक ॥

(ख) हरि के सब आधीन मैं हरी प्रेम आधीन ।

माही तें हरि आपुहीं, चाहि ब्रह्मण बीन ॥

(ग) जेहि पाये बेकूठ ग्रह, हरिहूँ की नाहि चाहि ।

सोई अलौकिक सुद सुम सरस सृप्रेम कहाहि ॥

इसी प्रेम ने कितनों को ऊँचा उठा दिया है कितनों को अमर कर दिया है। लैला ने इस प्रेम को जाना था, यत्तोदा, नन्द खाल-नाम ने भी इस प्रेम का दिव्य स्वाद पाया था। गोपियों को प्रेम के कारण जो आनन्द प्राप्त हुआ उसका तो कहना ही क्या। वे तो प्रेम की अनन्य आराधिकाएँ हो गई हैं। उस प्रेम रस को माधुरी कुछ-कुछ उदक को भी मिली पर अब ससार में दूसरा कौन है जिसे बड़े दिव्य माधुर्य प्राप्त हो सके। प्रेम की

महिमा अपार है, उसका रस अनिर्वचनीय है। इस प्रकार में प्रेम-सत्त्व का असाधारण निर्वचन रसखान ने अपनी प्रेम-वाटिका में किया है। मच पूछिये तो प्रेम-वाटिका का एक-एक दोहरा प्रेम का एक एक मधुर वृक्ष है।

आलम का प्रेम-विषयक दृष्टिकोण

मुक्तक रचनाओं के संग्रह 'आलमनेलि' से आलम के प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण का कुछ पता नहीं चलता परन्तु उनके प्रबन्ध ग्रन्थ 'माधवानल कामकदला' तथा 'श्याममनेही' अवश्य इस सम्बन्ध में उनके दृष्टिकोण को मुखर करते हैं।

माधवानल प्रबन्ध के चौथे खण्ड में राजा विद्यम माधव के प्रेम की परीक्षा लेते हैं उस समय माधव प्रेम सम्बन्धी जो विचार प्रस्तुत करता है उनमें हम आलम के ही प्रेम सम्बन्धी आदर्शों की झलक देख सकते हैं। उन्होंने माधव के द्वारा हम प्रचार के विचार व्यक्त कराये हैं—जिस व्यक्ति के हृदय में प्रेम नहीं वह मूर्ख और मतिहीन है, बख-हृदय है पूर्व जन्म में जो पुण्य कर चुका होता है वही इस जन्म में प्रेम के पथ पर पाव देता है प्रेम ही मनुष्य और पशु के बीच की भेदक रेखा है। जिसके शरीर में प्रेम का तेज होता। वही ब्रह्मगती भी हो सकता है। यह शरीर अशकूण की तरह है, उसमें क्या कुछ अच्छा बुराई है यह पता नहीं चलता किन्तु जब उसमें नेह का दीपक जलता है तब उसके रूप और गुण का वास्तविक बोध होता है। इस प्रकार प्रेम में ही मनुष्य के श्रेष्ठतम गुणों का अधिवास है। रीतिबद्ध कवि इस विषय पर ऐसी गम्भीरता और मर्मज्ञता से कहता नहीं पाया जाता—

सो मतिहीन बख तनु होई । सग्रह नेह न जोई कोई ।
पूरब जन्म कोटि जी करई । तब सो नकुं पय पगु धरई ॥
मानुस पसु अंतर यह अहई । माधव सोई नेह जो बहई ।
ब्रह्मज्ञान पावै पुनि सोई । जिहि तन तेज नेह की होई ।

अप रूप में देह गुप्त प्रकट कोई नहि लखहि ।

जाने दीपक नेह, तब सब देखै रूपगुन ॥

इन कथनों के बीच जो चौथी अर्धांशों हैं वह प्रेम सम्बन्धी सूफी आदर्शों की झलक लिये हुए हैं। लौकिक प्रेम में डूबे हुए प्राणी को अलौकिक सत्ता का भी भान होता है और एक दिन उसका प्रेम अलौकिक सत्ता की ओर मुड़ भी पड़ता है। परन्तु जैसे रसखान और धनानन्द ने बड़ी सफाई से आत्ममात रूप में यह सूफी प्रेम सिद्धान्त सामने रक्खा है वैसे ही आलम ने भी परन्तु प्रेम के भारतीय स्वरूप का रंग ही उनमें सर्वोपरि है। प्रेम-विषयक एक समसामयिक आदर्श होने के नाते सूफी विचारधारा की यह थोड़ी सी झलक अनायास उनकी रचना में आ गई है, यह झलक ऐसी है कि बाज बाज इसे न भी पहचाने तो आश्चर्य नहीं, यह झलक देशी लिवाच में जो आई है। दूसरी बात जो आलम कहते हैं वह यह है कि प्रेम सक्षर में दुःख का कारण होता है। प्रेम में स्थिरता नहीं रहती। प्रेम अबल मन का व्यापार होने के कारण स्थिर और निष्ठापूर्ण होने में समय लेता है। यदि उसमें स्थिरता आ भी जाय तो विमुक्ति का सतरा रहता है। दिलों में प्रेम जग जाने के बाद यदि वियोग होता है तो उसकी पीड़ा मर्मांतक ही समझिये। वह इसी कारण उसे विदग्ध और अनुभव

लोगों ने कृपाण को धारा कहा है। प्रेम पयानुधावन के जो दृष्ट हैं उन्हीं के कारण प्रेम-पथ के मध्ये पथिक कम ही होते हैं पर एक बार जो इस प्रेम के रस या आसव को पी लेता है उसके पंर फिर डगमग नहीं होते। माधवानन्द ऐसा ही प्रेमी था, जब तक उसमें ज्ञान आदि से उत्पन्न वैराग्य था तभी तक था, एक बार वह लौकिक प्रेम का अनुगामी हुआ कि फिर हुआ। फिर वह ईश्वर, ज्ञान, भक्ति, वैराग्य सब कुछ भूल जाता है। आलम प्रेम के सम्बन्ध में धर्म, जाति, कुल, पेशे आदि ऊपरी बातों को बाधक समझते थे। प्रेमी को इन सत्रमें विश्वास नहीं करना चाहिये। आलम मन की पीछ को ही मुख्य समझते थे और 'जो जिसके मन में बस जाय' के सिद्धान्त का मानने वाले थे। विक्रम ने माधव से जब वेदमा- प्रेम को निषिद्ध बतलाया तब माधव का जो उत्तर होता है वह मानों आलम कवि की ही प्रेम-विषयक मान्यता का उद्धोष है—

जो जेहि राता सो तेहि भावहि । तेहि बिनु मून दृष्टि जगु प्रावहि ॥
सप्त समुद्र सलिला जनु बहई । चातक स्वाति बूढ़ कौ चहई ॥
तारा गगन भरे कुति मदा । कुलित वकोर रहै बिनु चन्दा ॥
जो त्रिहि रस्ता होइ, निति वासर सो मन बसहि ॥
ता बिनु जिये न कोइ, यिदुरत हर जल भीन ज्यों ॥

इस प्रकार माधवानन्द प्रबन्ध के आधार पर निष्कर्ष रूप में आलम के प्रेम सम्बन्धी विचार इस प्रकार हैं—प्रेम कुल और जाति के बन्धनों से परे होता है, वेदमा से एक ब्राह्मण का प्रगाढ़ प्रेम दिलखाकर आलम ने प्रेम की इसी जाति, कुल, व्यवसाय निरपेक्ष स्थिति का परिचय दिया है। वे बाधा-बन्धन रहित स्वच्छन्द प्रेम के पक्षधर थे। प्रेम के बन्धन को सत्सार की कोई भी शक्ति नहीं तोड़ सकती। प्रेम अत्यन्त कठिन होता है क्योंकि उसमें प्राणान्तक वेदना सहनी पड़ती है, जो इसे भोगने को तैयार हो वही जाँवाज इस पथ का असली पथिक है। निष्ठा के बिना प्रेम एक मजाक है, छिड़ती रसिकता है।

इयामसनेही के आचार पर यह ध्वनित होता है कि सच्चा प्रेम प्रेम-प्राप्त के हृदय में अवश्य पीड़ा जागृत करता है। दोनों ही प्रवृत्तियों में आलम से प्रिय और प्रेमी को एक दूसरे के प्रति अनुरक्त दिखलाया है, प्रेम के इस समरूप को दिखाते हुए आलम ने प्रेम की अपेक्षा-कृत स्वस्थ पद्धति को अपने वाक्य में प्रस्तुत किया है। रचिमणी ने अपने छोटे से पत्र में जो छोड़े से अक्षर लिखे कृष्ण ने उसे बहुत करके माना और समझा। आलम के कृष्ण ही प्रेम को सत्सार के सभी तत्वों से उच्चतर तत्व समझ करते थे—

पूरत ब्रह्म प्रेम भय जानहुँ । सब ऊपर प्रेमहि पहिचानहुँ ॥ (इयामसनेही)

घनआनन्द की प्रेम-सम्बन्धिनी दृष्टि

घनआनन्द ने प्राप्तमिव रूप से कुछ छन्द ऐसे अवश्य लिख दिए हैं जिनमें उनकी प्रेमविषयक धारणा स्पष्ट रूप से कथित हुई है पर विधिवत प्रेम-तत्त्व का व्याख्यान-विवेचन कवि ने किसी भी कृति में नहीं किया है जैसे रसखान ने अपनी प्रेम-वाटिका में किया है। घनआनन्द की 'प्रेम-पद्धति' नामक रचना इस दृष्टि से धोने में डालने वाली है।

प्रेम सम्बन्धी कतिपय सैद्धान्तिक कथन घनआनन्द के 'सुजात्रहिन,' नामक सुज्ञान-प्रेम के काव्य में अनायास आ गए हैं। प्रेम की ही विषय विवृति जिस कृति के २०७ कवितों में

आद्योग्यन्त हुई हो उनमें छ-आठ प्रेम मन्त्रों की नातिक्रम बढ़नों का आ जाना कोई अनहीनी बात नहीं। प्रेम-तत्त्व का निरूपण करने वाले ऐसे छन्दों में धनजानन्द ने इस प्रकार की बातें कही हैं—संसार में जो प्रेम है उनका मूल-उत्पत्ति स्नेही हरि और गदा में देखा जा सकता है। संसार में सच्चा स्नेही दुर्लभ है, यदि सच्चा स्नेही हो भी तो उनका जीवन भीषण नंबरों से आपन्न हुआ करता है। स्नेह का मार्ग अत्यन्त सीधा होता है उनमें चातुर्य का लेग भी अपेक्षित नहीं। प्रेम में दानता का विरोधाव ही हुआ रहता है और निष्ठा या अनल्पता का चुको रहता है, इसमें सर्वात्मभाव से आत्म-मनर्पण करना पड़ता है। इसी कारण प्रेम का मार्ग कठिन भी है। लोगों ने अज्ञात छोटते नहीं दमता, सर्वात्म भाव में मनर्पण करते नहीं बनता और छल आदि विचलाना रहता है किन्तु प्रेम में कपट के लिये गुञ्जाइश नहीं। इसमें बहुत बेदना सहनी पड़ती है। प्रेमी की चाह (प्रीति) रहनी और गति आदि सभी कुछ अट-पटी होती है, व्यथा ही उत्तका जीवन होता है और संयोग भी उसे अचरित करता है। प्रेम रहित व्यक्ति का समर्थ नहीं करना चाहिए क्योंकि वह समर्थ के योग्य नहीं होना, वह दीप ही देखता है, गुण नहीं। उनका हृदय मलिन होता है। प्रेम का पन्थ बहुत ऊँचा है, ज्ञानपन्थ से भी ऊँचा और अविनाश महत्त्वपूर्ण।^१

✓ प्रेम का महत्व—धनजानन्द प्रेम को संसार का जीव जीवन का सबसे महत्त्वपूर्ण तत्व मानते हैं, इसके बिना उनकी दृष्टि में जीवन व्यर्थ है। इसी से संसार सापेक्ष है और इसी के बिना अर्थहीन। प्रेम के बिना मनुष्य मनुष्य नहीं, प्रेमहीन व्यक्ति का हृदय मलिन होता है और मलिन बातों या नामों में ही वह समा रहता है, अच्छाई को वह देख नहीं सकता—

मेह-रम-हीन दीन अन्तर मलीन-सीन,
दोष ही में रहै गहै कीन भाँति के गुन ।

ऐसे लोगों से दूर ही रहना चाहिये क्योंकि वे सद्गुरु-विवेक में मूढ होते हैं—

मही-दूष सम गनै, हंस-बग नेद न जानै ।
कोकिल-बाक न जानै, बाब मनि एक प्रानै ॥
चन्दन-ढाक समान, रांग-रुपी सम तोलै ।
बिन बिदेक गुन-दोष, मूढ-बवि धीरि न बोलै ॥
प्रेम नेम हिन-चतुरई, जे न बिचारत नेकु मन ।
सपने हूँ न बिलम्बिय, छिन निम दिग ध्यानदधन ॥

इस प्रेम का महत्व इसी एक बात से प्रत्यक्ष है कि संसार में जो बहुत सारा प्रेम उमड़ता और उफनता गीबुर हो रहा है वह हरि-राधा के अलौकिक प्रेम का ही लौकिक प्रकाश है। उन्हीं के अधिकृत प्रेम का एक वण है जो किसी प्रकार इस मृष्टि में आ गया और जिसके कारण इस संसार में प्रेम का उबार जा गया है—

प्रेम की महोदधि अंगार हैरि के बिचार,
बागुते हरि बार हो तें फिर प्रायी है ।

^१ भुजानरित : छन्द ११६, ४१४, २६७, २६६, २१३, ८०, २८३ ।

साकी कोऊ तरल तरल संग धूयो बन,
पूरि लोक लोकनि समडि उफनायो है ।
सोई घनानन्द मुजान लागि हेत होत,
ऐसे मयि मन पे सत्प दहरायो है ।
ताहि एक रस ह्वै बिबस धवगाहैं दोऊ,
नेहो हरि-राधा जिन्हें हेरें सरभायो है ॥

वहाँ तो (बदायिन उस लोक में) प्रेम का अपार पारावार लहराता हुआ गरज रहा है जिसके विचार मात्र से बेचारा हृदय द्वार तक जाकर लौट आया है। उसी की तरल तरंगों से छुटा हुआ प्रेम का एक कण इस सृष्टि में आ गया है जिससे लोक-लोक पूर्ण हो उठे हैं, समड और उफन उठे हैं। वही प्रेम-कण है जो प्रेम का महोदधि होकर लोक-लोकों को आप्लावित किये हुए हैं। इस लोक में जितना भी प्रेम गोचर हो रहा है उमी अनन्त प्रेम के कणों का प्रसार समझना चाहिए। मजान के प्रति घनानन्द में जो इतना उत्कट अनु-राग रहा है वह भी अन्ततः उमी प्रेम का ही प्रसार है। वहाँ थोड़ा सा रहस्यवाद की झलक है, इसकी सी सूखी भावना का विपक्ष है, लौकिक प्रेम को अलौकिक प्रेम से सम्बद्ध जाकर दिया गया है फिर भी थोड़ा सा अन्तर सूखी प्रेम भावना में और घनानन्द की इस भावना में देखा जा सकता है। घनानन्द लौकिक प्रेम से अलौकिक प्रेम की ओर जान की बात नहीं करते, लौकिक प्रेम को अलौकिक प्रेम में प्रकाश रूप में ही देखने और समझने की बात कहते हैं। घन-आनन्द आगे चलकर जो मुजान-प्रेमी से कृष्ण-प्रेमी हो गये उसे सूखी प्रभाव मानने की भूल न करनी चाहिए। घनानन्द की दृष्टि में प्रेम का पप महामान्य ज्ञान पप से भी ऊँचा है। इसमें प्रेमी और प्रिय देखने को ही बड़े हुमा करने हैं पर वस्तुतः वे एक होते हैं। राधा जिस प्रकार कृष्ण को रटते-रटते कृष्ण-रूप हो गई थी। प्रियमयता प्रेमी को प्रिय-रूप में ही परि-णत कर देती है। प्रेम अपने आप में एक शुद्ध और निर्मल वृत्ति है, इस वृत्ति का धारणकर्ता होने पर वासनाएँ विलुप्त हो जाती हैं, अन्तःकरण ऐसी रसवृत्ति में आप्लावित हो चढ़ता है—

बदाहि चकोर करै, सोऊ सति बेह घरै,
मनसा हूँ ररै, एक देखिने को रहै है ।
ज्ञान हूँ ते जायँ आकी पदवी परम ऊँची,
रस उपजावैं तामैं प्रेमी भोग जात ग्वै ॥

✓ प्रेम का मार्ग सीधा तो है परन्तु कठिन भी है—प्रेम का मार्ग अत्यन्त सीधा है, सीधा इस दृष्टि से है कि उसमें ज्ञान और कर्म मार्गों के समान भीषण बोद्धि-कथम और खतरा नहीं, वह हृदय का निश्चल व्यापार है, सर्वप्रथम भाव से प्रिय को आत्म-समर्पण कर दो और प्रिय तुम्हारा हो जायगा। इसमें अनन्यता पहली बात है, छल-छद्म के लिए प्रेम-पथ नहीं है, निर्विकार भाव से पूरी निष्ठा के साथ अशेष रूप में दिना कुछ चाहें हुए अपने दापको अपने सर्वस्व की अर्पित कर देने का ही नाम प्रेम है। इन बातों में यदि कभी आई तो प्रेमी की तैयारी में खोटा मान ली जायगी। इसलिए यह मार्ग निश्चलप्राणियों के लिये ही है, जो कपटो लोग हैं व इस मार्ग पर नहीं चल सकते। पुर की गोपियों ने भी अपने प्रेम पथ को 'राजपथ'

और तुलसीदास ने 'राज-द्वय' कहकर पुकारा था। घनानन्द ने भी 'श्रुति मूढों सनेह को मारग है' वाले छन्द में यही बात कही है। परन्तु घनानन्द इस मार्ग की कठिनाइयों में लन-वगत नहीं, उनकी वेदना-भरक रचनाओं की पटवर तो यही लगता है कि यह आलस्य पातनाओं का ही मार्ग है और बीड़ा या व्यथा का ही दूसरा नाम प्रेम है। मच तो यह है कि घनानन्द से अधिक कील इस मार्ग की यातनाओं की जान मचता है। घनानन्द के काव्य की पड़कर आप इस बात का अनुभव किये बिना न रहेंगे कि यह पद्य महा क्रान्त्य है। उन्होंने बड़ी आरम्भीयता से और दुनिया वालों की जान में जैसे चुपके में कह दिया है—

बुरी जिन मानो जो न जानी कहूँ सीखि लेहु,
रसना कँ छाले परं प्यारे नेह-नांव छुवें ॥

यह बात प्रेम के मिथ्यान्त ग्रय रस या नाट्य ग्रन्थ पढ़ने वाले रीति-शास्त्री न कभी लिख सकते हैं न इसकी ठट्ठ के साथ कह ही सकते हैं। प्रेमी की गति बड़ी विमर्शपूर्ण हुआ करती है, उसकी 'रहिन' से आप प्रेम मार्ग की वनन्त और बख्श भीषणता का अनुमान कर सकते हैं—

उठि न सखत, ससकल नैन-दान बिधे,
इते हूँ मैं विषम विषादगुर सू करे।
सूरे पनपूरे हँत-खेत तैं हटै न कहूँ,
भीलि बोक बपुरे भए हैं रवि बूबरे।
सँकट समूह में बिचारै पिये छुटै सदा,
जानो न परम जान। कंसं प्रान ऊबरे।
नेहो दुलियाणि की यहै गनि मनन्दपन,
बिता भुरभनि सहै ग्याय रहै डूबरे ॥

प्रेम पन्थ की इन्हीं कठिनाइयों के कारण यह मार्ग वैसा खायर तो बहुत है परन्तु सखे प्रेमी बहुत ही कम मिलते हैं। मच तो यह है कि मक्का स्नेही समार में दुर्लभ है, यदि मक्का स्नेही मिले तो विपाना उतरे जीवन की कष्टमय बनावे बिना नहीं रहता। इस कष्ट का मूल कारण वियोग है, प्रेम में वियोग जनिवार्य है और यह वियोग ही जीवन को विपात कर देता है। वियोग की वेदना संयोग में भी पीछा नहीं छोड़ती और अधीर करती रहती है, जो इस मार्ग का पथिक हो। उसे मिरह की अनन्त ज्वालाभयी यातनाएँ सहने के लिए तैयार रहना चाहिए—

इक लो जग-मोह सनेहो कहाँ, मैं कहूँ जो मिलाप की बात मिले।
तिहि देखि सकें न बड़ो बिधि कूर, वियोग-समाजहि सजि मिले।
घनमानन्द प्यारे मुजान सुनो, न मिलो तो बहो मन काहि मिले।
✓ प्रमिले रहियो तैं मिले तैं कहा, यह धीर मिलाप में धीर मिले।

प्रेम पन्थ को पार करने का उपाय—जो इतने कष्टों की भेंट मक्ता है वहाँ इस पन्थ को पार कर सकता है। जो इस पन्थ पर आना चाहता है वह दो-चार बातें गिरह बाध ले—उसे सब कुछ अपंग करना होगा, कुछ भी पान की इच्छा न रखनी होगी, परम दुर्गति के लिए तैयार रहना होगा, धीरज-प्रेम और निष्ठा में कभी न आने देनी होगी, अन-

न्यता रखनी होगी, निष्कण्ट रहना होगा क्योंकि यह सब तब तक प्राप्त हो सकेगा जब तक कि हम अपने मन को सर्वथा आत्म-समर्पण करना होगा, अपना सब कुछ भूल जाना होगा। इसमें जो वेगुष हो जाता है, सब कुछ भूल जाना है वही चलना है, जो सब कुछ की याद रखता चमत्ता है वह थक कर बैठ जाता है। अपनी अमोघ विरोधाभासात्मक लीला में धनञ्जय ने असाधारण सुन्दरता में इस तथ्य का प्रतिपादन किया है—

‘जान धनञ्जय नन्द अनोखो यह प्रेम पण्य,
भूते ते चलत, रहैं सुख के शक्ति हूँ मैं’

प्रेम में सब कुछ भूल जाना होगा, चेतना विमुक्त कर देनी होगी तभी कुछ पाया जा सकता है पर पाने की आत्ता भी न बी जाय यही प्रेम का उच्चतम आदर्श है। दूसी कारण बालातर में प्रेम मार्ग के अनन्य पथिक धनञ्जय की वृत्ति भी हम ऐसी ही पाते हैं। वे प्रिय का हिस चाहते हैं अपना नहीं, उन्हें कष्ट मिले यह उन्हें मज़ूर है पर प्रिय को मिले यह उन्हें असह्य है।

बोधा का प्रेम-निरूपण

बोधा ने अपने ‘इदवनामा’ में प्रेम-तत्त्व के निरूपण की चेष्टा की है। अन्य कवियों की अपेक्षा बोधा इस तत्त्व को समझने में विनोद प्रवृत्त हुए हैं कि प्रेम क्या होता है, उसका पण्य कैसा है, उसका महत्त्व क्या है आदि आदि। यद्यपि उनका यह प्रेम-विवेचन शास्त्रीय, सम्पूर्ण और सांगोपाग नहीं परन्तु फिर भी प्रेम के सम्बन्ध में दिये गये उनके निष्कर्ष पर्याप्त प्रौढ़ हैं, उनसे असहमत नहीं हुआ जा सकता। प्रेम की नाना अवस्थाओं को पार करने के पश्चात् उसके तार्किक निरूपण की ओर प्रवृत्ति बोधा के पथि स्वरूप का एक विशिष्ट पक्ष कहा जा सकता है।

‘प्रेम की पण्य कराल महा’—प्रेम की करालता के सम्बन्ध में सौ बोधा की यह उक्ति हिन्दी जगत में अत्यन्त प्रसिद्ध है—

भक्ति छीन मुनास के तारहु ते तहि उपर पाँख दं आवनो है।
सुई बेह ते द्वार सकीन तहाँ परतीति की दाँडो लदावनो है।
कहि बोधा अनो पनी नेजहुँ ते चढ़ितार्य न बिस डरावनो है।
यह प्रेम को पण्य कराल महा तरवार को धार पं पावनो है।

बोधा ने अत्यन्त कहा है कि प्रेम की कोठरी में ताता लगा हुआ है, इसमें सब नहीं जा सकते—‘प्रेम कोठरी कुलुफ लख, बोधा कठिन अरार।’ प्रेम पथ की कठिनता सिद्ध करने के लिए बोधा ने अनेक पौराणिक उदाहरण दिये हैं—

यह प्रेम की पथ हताहत है सु तो वेद पुरानक गावत है।
पुनि भालिन देखो सरोजल लं नर सभु के सोस चदावत हैं ॥

आगे बोधा ने बताया है कि प्रेम में जो त्याग और बलिदान करता है उसी को उसका यथोचित परिणाम भी मिलता है, इस सम्बन्ध में उन्होंने प्रह्लाद का उदाहरण दिया है। एक अजह बोधा ने प्रेम को ऐसा सोडा कहा है जिसमें आदमी थक या नुट भी जाता है।
बहुत तकलीफ सहनी पड़ती है, सारीरिक व्यथा के अलावा मानसिक दुःख भी सहना

पड़ता है। 'विरह-वारीस' में भी बोधा ने इसी तथ्य की आवृत्ति करते हुए कहा है कि प्रेम में 'विरह' सबसे कठिन हुआ करता है। विरह की व्यथा कौंसी दुःसह हुआ करती है इसकी व्यञ्जना करते हुए वे लिखते हैं—

जो नरदेह देह दे स्वामी । तो सनेह जिन देय विरानी ।

जो सनेह करनी बस देही । तो जिन बिछुरे मोत सनेही ॥

जो कदापि बिछुरे मन भावन । तो जिय जाय चला तेहि दावन ॥

छाती फटि दो टूक न होई । तो किमि जानब बिछुरा कोई ॥

इसीलिये बोधा बार-बार मनाते हैं कि हे भगवान जिससे नेह का नाता हो वह न बिछुड़े क्योंकि उसमें बिछुड़ने पर तो राम ही नजर आना है। शरीर छूट जाय तो छूट जाय पर प्रेम नहीं छूटता और उसकी पीडा कहते नहीं बनती।

अपनी व्यथा वही मत्त—बोधा की राय में प्रेम को अपनी व्यथा अपने तक ही सीमित रखनी चाहिये, उसे मयासम्भव गुप्त रखना चाहिये क्योंकि दूसरे लोग उसे नहीं समझ सकते। ससारी जन विरह व्यथा से एकान्त अनभिज्ञ रहते हैं तथा वे उस दुःख को बाँट नहीं सकते। विरह की पीडा को तीन व्यक्ति ही समझ सकते हैं—स्वयं विरही, वह जिसमें विरह भेला है और प्रिय जिससे प्रेम किया जाता है, और कोई इस पीडा को नहीं समझ सकता। इस बात को अयोत्ति-पटनि वं मट्टारे भी बोधा ने बड़े सुन्दर ढंग में कहा है—'माननी एक बिना भ्रमरी इतैं कोऊ न जानत पीर हमारी।' बोधा ने बार बार अपनी पीडा को अपने तक ही रखने की सलाह दी है—

(क) काहू सो का कहियो सुनिबो कवि बोधा कहे मे कहा गुन पावत ।

जोई है सोई है नेकी बदी मुख से निकसै उपहास बढ़ावत ॥

(ख) बोधा किमू सो कहा कहिये सो बिधा मुनि पूरि रहै घरनाह कै ।

मातैं भले मुख मोन धरे उपचार करे कहैं धोसर पाइ कै ॥

(ग) कवि बोधा कहै मैं सवाद कहा को हमारी कह्यो पुनि मानतु है ।

(घ) कवि बोधा इतैं पै हितू न मिले मन की मन हो मैं पचै रहिये ।

गहिये मुख मोन भई मो भई अपनी करि काहू सों का कहिये ॥

कोई हमारी पीडा सुनकर हृषसे सहानुभूति करने वाला नहीं है। उलट्टे मजाक सभी बनायेंगे या सुनकर दूर हट जायेंगे। हमें जो पीडा होती है वह तो हमारा जीव ही जानता है। यह सलाह वडे सीधे और स्वाभाविक ढंग से दी गई है—अच्छा हो यदि हम अपनी विपत्ति खुद भेँते, सहें और समझें, उसे किसी से न कहें। अपनी पीडा को मन ही मन पचा लेने की सलाह वही पक्की है इसमें संदेह नहीं—

(क) बोधा कहे को परेखो कहा दुनियाँ सब भास की जीम चलावत ।

(ख) मुँदते ही बन कहते न बन तन मैं यह पीर पिरखो करे ।

विरह में प्रेम परिपक्व होता है—बोधा ने कहा है कि प्रेम का वास्तविक आनन्द विरह में ही है, विरह में ही प्रेम निहार पाता है, प्रेम का सार विरह में है। बोधा स्वतः वियोग की अग्नि में तपे थे और उन्होंने अनुभव किया था कि विरह में ही प्रेम का असली रंग चढ़ता है।

अनन्यता—सच्चा प्रेम एक के ही प्रति होता है—‘लगनि बहै बल एक लगि दूने
 डोर बहै न’—अनन्यता प्रेम का मूल मंत्र है। प्रेम जिसके प्रति हो जाता है उसमें फिर
 विमुख नहीं होता—‘जाहि को जके हिसू ने दर्ई वह छोड़े बने नाहि छोड़ने आवत।’ इसी में
 प्रेम और प्रेमी दोनों की विशिष्टता और महत्ता है। प्रेम में दो को छोड़ तीसरे की अपेक्षा
 नहीं। प्रेम एक ही के प्रति होता है दूसरे के लिये वहाँ जगह नहीं, दूसरे अगर दम-बोस-
 पचास मिलें तो उनसे क्या सेवा देना—‘जो न मिलो दिलभाहिर एक अनेक मिले तो कहा
 करिये ते।’

प्रेमी लोक की परवाह नहीं करता—प्रेमी उसी को पाना चाहता है जिसमें उसका
 दिल लगता है और जिसमें जिसका दिल लग जाता है वह उसे छोड़ता नहीं, दुनिया भले
 ही कुछ कहती रहे, उसे दुनिया की परवाह ही क्या? या प्रेम करता है उसे लोक की लाज
 नहीं हुआ करती। लोक, परलोक, गांव, घर और सरीर की चिन्ता करने वाला कोई जह
 या मुलक ही हो सकता है प्रेमी हृदय नहीं। बोधा का स्पष्ट मंत्र है कि जिसे लोक का मय
 हो वह भूलकर भी प्रेम के रास्ते पर न जले—

लोक की लाज औ मोघ प्रलोक को बारिये प्रीति के ऊपर धौऊ ।

गांव की गेह की देह को नातो सनेह में हातो करै पुनि सोऊ ।

बोधा सुनीति निबाह कर घर ऊपर जाके नहीं निर होऊ ।

लोक की भीति डेरत औ भीत सौ प्रीति के पैरे परै जनि कोऊ ॥

प्रेम सदा से नियमों और बाधनों को तोड़ता आया है, नियम और समय की शृंख-
 लाओं और लोक लाज की शर्तों को तोड़ने में ही प्रेम का मूल उज्ज्वल और महत्वमय
 होता है। यह बात प्रेमियों के जीवन दृष्टान्तों और काव्य-परम्परा में प्रायः वर्णनों से स्वतः
 सिद्ध है। जिस समाज में ये बन्धन जितने जटिल और रूढ़ हैं उस समाज में प्रेम ने उतनी
 ही उच्चलवृत्तता से आचरण किया है और सहृदय समाज में प्रेम की यह पुष्टिकामिता
 कभी भी हेय दृष्टि से नहीं देखी गई है। बोधा की गोपिका का यह संकल्प भी इस दृष्टिकोण
 की स्पष्टता की विशुद्धता करने के ही उद्देश्य से प्रेरित है—‘सख सौ काज कहा बनिहै यजराज
 सौ काज बनाइये ही है।’ बोधा के प्रबन्ध में भी हम देखते हैं कि सीलाश्रयी को लोक की लज्जा
 नहीं और परलोक की विधा नहीं, उसने माधवानल तक को लोक भय की अवहेलना करने
 की सीख दी थी और अपार दुःखों को भेलने का साहस सकलित करने की सलाह दी थी।
 प्रेमी निष्ठर होता है, प्रेम की अगर पकड़ लेने पर भले बुरे कुछ को धिक्का नहीं करता।

प्रेम में निर्वाह ही मुख्य है—प्रेम कर लेना तो बोधा के मत में सरत है पर करने
 उसे निमाना कठिन है, बड़े-बड़े कठिन काम सरलता से किये जा सकते हैं परन्तु प्रेम का
 निर्वाह बहुत कठिनता से होता है—

(क) वेहा सब कोऊ करे कहा करे में जल ।

करिबो और निबाहिबो, बड़ी कठिन यह बात ॥

(ख) मलिन बाहिबो सिंह सिंह, बोधा कवि किरवाय ।

प्रीति रीति निरबाहिनी, महिर मतविक्रम जान ॥

प्रेम किसी का भी हो किसी से भी हो सार वस्तु यह है कि प्रेम ऐसा करना चाहिए

जो निभ सके, ऐसे ही प्रेमी की ससार सराहना करता है। दुनियाँ में बहुत सी बड़ी कही जाने वाली बातें सरल हैं किन्तु प्रेम करके निभा ने जाना बहुत कठिन है—

(क) है न मुसविकल एक रती भरमिह के मोस पे सग उवाहिबो ।
 देवे को कोटिक दान अनेक महेश लौ जोग हिये भवगाहिबो ।
 बोधा मुसविकल सोऊ नहीं जो सती हवे सँभारे सखीन को दाहिबो ।
 एकहि ठौर अनेक मुसविकल यारी के प्यारी सँ प्रीति निवाहिबो ॥

(ख) पाते मुन यारी दितवायक । कोजँ प्रीति निबहिबे लायक ॥
 प्रीति कर पुनि ओर निबाहे । सो आशिक सब जगत सराहे ॥

प्रेम के चार प्रकार—‘विरह-वारीध’ में प्रेम सम्बन्धी सुभान के नाना प्रयोगों के उत्तर देते हुए बोधा ने चार प्रकार के प्रेम का होना बतलाया है—आँख, कान, बुद्धि और ज्ञान का प्रेम। इस आधार पर विरही-जन क्रमशः चार प्रकार के होते हैं—पतग, कुरग, माधवानल और भूमीकीट। प्रेम के अनेक आधार दूया करते हैं, कोई रूप के बश होकर प्रेम करता है, कोई गुण के बश होकर, कोई धन के बश। यह तो मन की लगन और रीझ की बात है। सूरज और कमल, चंद्रमा और चकोर, दीपक और पतग की प्रीति आँख लगने की प्रीति है। बुद्धक और सोह जैसी जड़ वस्तुओं में भी प्रीति देखी जाती है। एक प्रकार का प्रेम श्रुति (ज्ञान) के माध्यम से भी होता है जैसे नाद को सुनकर कुरग का प्रेम जो तत्क्षण अपने आपको अपित कर देता है। प्रेम के ये सभी प्रकार सरस और श्रेष्ठ हैं, कोई किसी से कम नहीं। जिसका मन जिस प्रकार के प्रेम में डलझा है वह उसी में सुखी रहता है।

प्रेम में विश्वास आवश्यक है—विश्वास या प्रतीति से ही प्रेम परलब्ध होता है उसी प्रकार जैसे यज्ञ में मनुष्य इन्द्रपद पाता है, योग से जीवन, दान से दौलत और तप से राज्य।

प्रेम में अभिमान नहीं हुआ करता—बोधा का कहना है कि प्रेम में अभिमान या गुमान के लिए कोई स्थान नहीं, प्रेम तो त्याग का ही दूसरा नाम है। जब तक अहंकार होता है तब तक प्रेम का सच्चा स्वरूप प्रबट नहीं होता। प्रेम के वाण से आहत हुआ व्यक्ति निरभिमान हो जाता है। यह बात उन्होंने दो मानवती और मगरूर नायिकाओं को सम्बोधित करते हुए अनाधारण सूत्रमूरती से कही है—

(क) बोधा मुहाण श्री सोभा सर्व उडि जैवे के पय पे पाँउ न दीजै ।
 भाति ते मेरो कहे तू लला ग्रहे नाह के तेह मघाह न कोजे ।
 (ख) बोधा गुमान भरी तब लौ फिरिबो करी जौ लौ लगी नहि पूरी ।
 पूरी तगै लखु भूरन की चक्रचूर ह्वै जात सर्व मगरूरी ॥

प्रेम का महत्त्व—प्रेमी प्रेम में श्रेष्ठतर कुछ नहीं समझता, मुक्ति भी उसके लिए प्रेम के समक्ष हैय और नगण्य है इसीलिए उसकी दृष्टि में प्रेम की महिमा चरम है, वह कहता है—

‘दिलदार पे जौ लौ न भेट भई तब लौ तरिबो का कहायतु है ।’

अर्थात् प्रेमी को प्रिय से भेंट करने में जो सुख है वह मुक्ति लाभ में नहीं।

कुछ अन्य बातें—बोधा मे कुछ स्थानों पर अत्यन्त कामुकतापूर्ण बातें लिखी हैं। उदाहरण के लिये उन्होंने एक छंद में गुप्त रूप में वी जाने वाली गति और कामकेलि की उत्कृष्टता घोषित की है—

कौपल गात सकात वतात है साकरी खोरि निहा ओधियारी ।
पातहू के खरके छुरके घरके उर लाम रहे मुकुमारी ।
बोध में बोधा रचे रसरीति मनो जग जोति धुवयो तिह बारी ।
यो नुरि केलि करे जण में भर पन्य बहे पनि है बह नारी ॥

ऐसी अनैतिक और कामुकतापूर्ण उक्तियाँ और उनकी प्रेम भावना को दाग लगाने वाली मित्र हुई हैं। उनको यह अनि ऐंग्रिक कृति एक अन्य स्थान पर इस प्रकार परिष्कृत हुई हैं—

जित बाल तितै खुसी हाल सर्व जित बाल नहीं नित हाल खुसी ।
हुल और सबै विधि और रचे सुल और अकेलो सरोजमुखी ॥

स्पष्ट ही मे छंद नैतिक दृष्टि से बोधा के पक्ष में नहीं जा सकते परन्तु एक स्त्री कामी हृदय से ये उद्गार किम अकुठ भाव से निरले हैं यह अवश्य देखने योग्य हैं। विरह वारीस में इसी प्रकार के भाव अथवा विचार और भी देखे जा सकते हैं, उदाहरण के लिए उनका यह कहना कि ससार मे और जिस अमृत को बात लोग करते हैं वह सब झूठी है, असली अमृत तो तरणो की रसि मे है। इसी प्रकार अमृत कहाँ है ? का उत्तर देते हुए उनकी यह उक्ति भी उनकी मनोभावना पर सामा प्रकाश डालती है—

उत्तम उरोजन मे क्षण सरोजन मे,
भीहन के जोजन मे मन्द मुस्कान मे ।
रसना बदान हू मे फनुकी कस्तन हू मे,
अजन रसन हू मे बेनी सुखदान मे ।
बंदो के ससबवे मे नाहीं के कस्तनवे मे,
रोम के ससबवे मे रस की रिसान मे ।
भूले कोऊ अत ही बतावत है बुद्धिसेन,
अमृत बसत है विशेष नवतान मे ॥

इस प्रकार बोधा की कामिनी सम्बन्धिनी यह कामुकतापूर्ण दृष्टि इस बात का द्योतन करती है कि उनकी निगाह मे तरणी का नया महत्व था, कदाचित वह कामदृष्टि के साधन से अविव महत्व न रखती थी। बोधा के प्रबन्ध ग्रन्थ 'विरह वारीस' को देखने से पता चलता है कि उन पर सूफी प्रभाव भी थोड़ा अवश्य था। दो एक जगह उन्होंने इस्क-मजाजी और इस्कहकीकी की चर्चा करते हुए सूफी प्रभावपूर्ण कुछ बातें लिखी हैं। सूफी मत मे सासारिक प्रेम मे जागे बढकर ईश्वरीय प्रेम तक पहुँचा जाता है, लौकिक प्रेम एक प्रकार से अलौकिक प्रेम का सोपान है, इस प्रसिद्ध सूफी विचारधारा को उन्होंने बहुत स्पष्ट रूप से लिस दिया है—

(क) इस्क हकीकी है फुरमाया । बिना मजाजी किमी ॥ पाया ॥
(ख) सुन सुभान यह इस्क मजाजी । जो इद एक हबक दिलराजी ॥

इस सम्बन्ध में एक बात समझ रखने की है कि बोधा ने इस्क मजाजी और इस्क-हकीकी में से पहले प्रकार के इस्क को अर्थात् सामाजिक प्रेम को पकड़ लिया था, इस्क-हकीकी का तो उन्होंने नामोल्लेख मात्र किया है। अलौकिक प्रेम का तो उनके काव्य में दर्शन तक नहीं होता, वे शुद्ध सांसारिक जीव थे और लौकिक तथा वास्तवमय प्रेम ही कदाचित् उनके जीवन का सर्वस्व था इसलिए माय इस्क-मजाजी और इस्क-हकीकी की सर्वा कर देने में उन्हें सूफी मत का पोषक मान लेना भारी भूल होगी।

ठाकुर के प्रेम सम्बन्धी विचार

ठाकुर कवि ने जयने प्रेम सम्बन्धी विचारों को रसखान या बोधा की भांति स्पष्ट रूप में छन्दबद्ध नहीं किया है। उनकी रचना में वर्णित प्रेम-भावना के ही आधार पर हम उनकी मायताओं के सम्बन्ध में कुछ निष्कर्ष निकाल सकते हैं। बोधा के ही समान ठाकुर की दृष्टि में भी प्रेम के लिए निर्वाह परम आवश्यक तथा सबसे महत्वपूर्ण बात है क्योंकि प्रेम कर लेने में कोई कठिनाई नहीं, कठिनाई तो उसके निर्वाह में हुआ करती है—

(क) प्रीति करं मे लगै है पहा करि कं इक ओर निर्वाहियो बांको ।

(ख) यह प्रीति की रीति सुनो हम पं करि प्रीति नहीं फिरि तोरतु है ।

प्रेम करने जाकर दुनियाँ में बितने ही लोगों ने पोखा खाया है, वे प्रेम का निर्वाह नहीं कर सके हैं। प्रायः प्रिय निस्नेह और उपेक्षापूर्ण देखे गए हैं, स्वयं कृष्ण का ही प्रेम इसका प्रमाण है, देखिए ठाकुर की गोपिका कृष्ण के प्रेम के सम्बन्ध में क्या कह रही है—

हरि ताबी छी चौरी बखानन से अथ गाढे परे मुन छीर बदे जू ।

उनके इसी आचरण के कारण कितनी ही गोपियाँ न घर की रह गईं और न घाट की—

दोहि पतिव्रत प्रीति करी निवहो नहि श्रीम सुनो हम सोऊ ।

माया मिली नहि राम मिले बुविद्या में गये सजनी मुन दोऊ ॥

इसी प्रेम सम्बन्धी वैषम्य के बटु अनुभव के आधार पर ठाकुर प्रेम के क्षेत्र में निर्वाह को सर्वोपरि महत्त्व देते पाये जाते हैं, इस प्रकार उन्होंने जमे मून समस्या पर ही प्रहार किया है। दूसरी बात उन्होंने यह कही है कि प्रेम की पीड़ा नहीं जानता है जिसने स्वयं वियोग मचा है—‘पर खोर मिले-बिदुरे की बिद्या मिलि के बिदुरे सोइ जानतु है।’ तीसरी बात यह है कि प्रेमी को आस्था रखनी चाहिए, अपने प्रेम पर अवश्य विश्वास रखना चाहिए। अधीर चित्त से प्रेम के पथ पर नहीं चला जा सकता। ठाकुर के मत में चौथी बात यह है कि मानवीय चरित्र की महत्ता उसकी हटता में है, मधुप वृत्ति अथवा श्वलता में नहीं। देखिए इस स्थल पर ठाकुर की गोपियाँ कितनी प्रभावशालिनी भाषा में कह रही हैं—

विगरी न लागे ऊयो चित्त से चढोवा फटे,

विगरी न सुपरं सनेह सरदन को ।

वेर प्रीति रीति जानौ नैमी जहाँ मानि लियो,

एक सौ निवाहियो है काम मरदन को ॥

गोपियो मे यह हृदय थी तभी वे इस प्रकार की बातें कह सकी हैं—

धिक काम जो दूसरी बात मुनं अब एक ही रंग रहो निति डोरो ।

ऊधो जू वे अंधियारा जरि जाय जो साँवरो छात्रि तकेँ तन गोरो ॥

पाँचवी और अन्तिम बात ठाकुर की यह है कि प्रेम में परिणाम की चिन्ता नहीं की जानी चाहिए, न बदनामी का भय होना चाहिए और न अन्य किसी आपदा की परवाह—

(क) घूमर छोड़ की मौति कहा बजि कं अब मूँड दिथो शोखरी मैं ।

(ख) कवि ठाकुर नेह के नेजन को डर मैं अन्तो भ्रांति लग्यो सो लग्यो ।

अब गाँवरे नाँवरे कोई धरौ हम नाँवरे रंग रंगी सो रंगी ॥

द्विजदेव की प्रेम विषयक धारणा

द्विजदेव एवं सरल हृदय कवि थे, उनका वाक्य निजो जीवन की किसी प्रेम सम्बन्धी सन्न प्रेरणा से प्रभावित न था फिर भी उन्हें रोमने वाक्या हृदय प्राप्त था। प्रेम सम्बन्धी कोई सिद्धान्त वाक्य उनकी रचना में नहीं पाये जावे, उनके वाक्य के आधार पर यही कहा जा सकता है कि उनके मतानुसार प्रेम में प्रेमीजन क्या नहीं दे सकते ? गोपियो की मनमोहन का थोड़ा सा रूप लेकर हृदय ऐसा हीरा दे डालता करता थी—

लं लं बहु रूप मनमोहन सौँ और ।

वे अहीरिन गोवारी देति हीरन बटाई मैं ॥

प्रेम में वैषम्य प्राय होता है जो प्रेमी के लिए असह्य हो जाता है। गोपियो की कभी कभी आपस में एक दूसरे के प्रति और कभी मुरली के प्रति बैर-भावना से अभिव्यक्त दिखलाया गया है। तीसरी बात यह है कि प्रेम प्रेमी को असाधारण अम. स्थिति में ला पटकता है, प्रेमी को वेहोशी आ जकड़ती है, वह जड़वत् या चित्रवत् हो जाता है, लोक-भाज की बाधा उसे घेर लेती है, अजीब सी प्रसन्नता छाई रहती है, मयोग और वियोग दोनों स्थितियों में निरह नो दुर्बलाएँ नाना प्रकार से आघात कर-कर के प्रेमी चित्त को मग्न किये बिना नहीं रहती। लेकिन वही प्रेम प्रेमी चित्त में साहस का भी संचार करता है, उसके मनोरथ, उसकी उमंगें, उसका प्रेमोन्माद उसे अतुल शक्ति से भर देता है। बेचैनी होती है सो व्यथाओं की सहने की शक्ति भी हाथ लगती है। सच्चा प्रेमी वही है जो पिरहण्य छद्मिगता और दुःख की करम मनोदशा में पटुत्वर भी अपनी प्रेम-जिह्वा में फँके नहीं जाने देता। प्रेम में सर्वस्व समर्पण करना पड़ता है, प्राप्ति या भोग की सारी आकांक्षाएँ मर्याप्त कर देनी पड़ती है, सर्वस्वभाव से आत्मदान के लिए उसे सगत तैयार रहना पड़ता है। इसके बिना हम मार्ग का पथिक सच्चा पथिक नहीं।

प्रेम और शृंगार के आलम्बन तथा उनका वर्णन : रूप एवं सौन्दर्य वर्णन

काव्य में आलम्बन विभाव को ही वास्तविक रसभूमि कहा गया है क्योंकि यदि आलम्बन न हो तो रस की भागी चर्चा ही व्यर्थ है। रस-व्यञ्जना के लिए आलम्बन की अत्युपयुक्तता परम आवश्यक है। ये आलम्बन विविध रूप और अनन्त हो सकते हैं, विविध रसों के लिए विविध आलम्बन स्वीकार भी किए गये हैं, परन्तु शृंगार का ही 'रसराजत्व' अथवा प्राधान्य मान लेने के कारण हिन्दी में 'आलम्बन' शब्द नायक-नायिका अथवा प्रेमी-प्रेमिका के लिए रुढ़-भा हो गया है। स्वच्छन्द शृंगार द्वारा के कवियों के आलम्बन दो प्रकार के हैं, एक तो उनके निजी या व्यक्तिगत प्रेम के आलम्बन जैसे कृष्ण, गोपियाँ, राधा, मृजान, मुमान, टाकुर की मुनागिन आदि। दूसरे प्रकार के आलम्बन है पर-प्रेम के आलम्बन जैसे माधवानल, कामकदला, लीलावती, रविनी आदि। कृष्ण, राधा, गोपियाँ आदि का स्वच्छन्द कर्त्तामी ने जब तटस्थ भाव में वर्णन किया है, उनके पारस्परिक प्रेम की भाँवियाँ दिखाई हैं। उस अवसर पर उनके जो वर्णन किए गये हैं वे भी इसी दूसरी कोटि में आँगे। यहाँ पर इन प्रेमालम्बनों के रूप, सौन्दर्य और उनके प्रभाव की चर्चा की जादगी जो स्वच्छन्द कवियों द्वारा पर्याप्त विस्तृत रूप में दर्शित हुई है। प्रेमी कवि सदा से प्रेम-व्याप्त के रूप-सौन्दर्य का अत्यन्त उत्कर्षपूर्ण एवं आसक्ति-समन्वित वर्णन करते आये हैं। जिसके प्रति सर्वस्व निछावर कर दिया जाता है वह तीनों लोकों की रमणीयता से भी परे होता है, उसके समान सौन्दर्य संसार में नहीं होता, कम से कम प्रेमी को तो नहीं दिखाई देता। शृंगारी कवि इसी भावना में प्रेरित हो आलम्बन का प्रिय अथवा प्रिया के रूप का अत्यन्त उत्कर्ष-पूर्ण, आह्लादक और मनमोहक वर्णन करते आये हैं। प्रेम जब कृष्ण, राधा और गोपियों जैसे दिव्य और पौराणिक आलम्बनों के प्रति होता है तब तो आसक्ति के उन्मेष का रुहना ही क्या ! उसमें कुछ पूज्य भावना का समावेश हो जाता है और रूप तथा सुन्दरता पर कवि पग-पग पर आत्मोत्सर्ग करता चलता है।

रसज्ञान वृत्त रूप-सौन्दर्य वर्णन

मनमान के वाक्य में प्रेम अथवा शृंगार के आलम्बन हैं—कृष्ण, राधा और गोपियाँ।

कृष्ण—

प्रधान आलम्बन कृष्ण है, उन्ही की सर्वश्रवणा है, उन्ही के रूप और गुणों पर धन-गोपियाँ मुख हैं। जट और चैता मयी पर कृष्ण की रूप-छटा हावी है। कृष्ण के रूप का, सौन्दर्य का, वेधभूषा का सीधा वर्णन कम है। प्रभाव बतलाकर उनकी सुन्दरता, मनोहरता आदि की व्यञ्जना अथवा की गई है। कृष्ण का यह रूप रसस्नान का भी सर्वस्व है। कृष्ण के रूप सौन्दर्य की वर्णना रसस्नान ने चार प्रकार से की है—(१) कृष्ण के नेत्रों का वर्णन अथवा उनके दृष्टि या चितवन का प्रभाव दिशालाकर (२) कृष्ण की स्मिति या मुसकान का वर्णन करते हुए तथा उसका प्रभाव बतलाने हुए (३) कृष्ण के वेश-विन्यास का वर्णन करते हुए, तथा (४) कृष्ण की छवि या मूर्ति का अंकन करते हुए। स्पष्ट है कि रसिक रसस्नान ने अपने और गोपियों के प्रेम-भाव के आलम्बन रूप श्रीकृष्ण के समस्त अंग-सौन्दर्य का निदर्शन नहीं किया है और न ही उनकी सम्पूर्ण वेश-भूषा या छत्रि का ही अंकित करने की चेष्टा की है। छन्द विनोप में अवसर या परिस्थिति के अनुसार अंग सज्जा, अंगभरण, वेध भूषा, मूर्तिछटा आदि का चलाता हुआ चित्रण किया है, व्योरेवार और सम्पूर्ण चित्रण नहीं, इसी प्रकार मुख-त्रय का भी माकेनिक निदर्शन हुआ है। नेत्रों के सौन्दर्य का या दृष्टि की तीक्ष्णता का या स्मिति का ही उल्लेख कम कृष्ण की छवि-छटा का साक्षात्कार कराया गया है। अववाद रूप में ही अन्य अंगों का पृथक् से उल्लेख मिलेगा। रूप का सम्पूर्ण चित्रण या अंग-प्रत्यंग वर्णन या वेश-विन्यास का व्योरेवार वर्णन रसस्नान द्वारा इस कारण नहीं हो सका है क्योंकि वे रीतिशास्त्री या रीतिवद कवि न थे। वे स्वच्छन्द धारा के कृती थे, उनकी दृष्टि रूप या मुद्रा या चित्रवन या स्मिति या अन्य जिस किसी अंग पर पड़ी है उसी का वे वर्णन कर रहे हैं।

प्रांख और चितवन—रसस्नान ने नेत्रों का या चितवन का वर्णन स्वतन्त्र या पृथक् रूप में नहीं किया है (यह खैली रीतिवद कवियों की रही है) वरन् उन्होंने कृष्ण के विद्याल नेत्रों का, उन नेत्रों की मुस्काम या हँसी का, कृष्ण के निहारने के अंग का, आँखों को नचाने का, तिरछे देखने का, दृष्टि द्वारा चोट करने या बटाखो आदि का वर्णन किसी प्रसंग के ही अन्तर्गत् किया है इसलिए नेत्र या चितवन से सम्बन्धित जो उक्तियाँ हैं उनका पूरा रस उस छन्द या सम्पूर्ण प्रसंग के ही अन्तर्गत प्राप्त किया जा सकता है, तद्विषयक उक्तियों का प्रसंग में बाहर करने नहीं।^१ कृष्ण के नेत्रों तथा उनकी चितवन के सम्बन्ध में कवि लिखता है कि उनकी मार या चोट बहुत पैनी होती है, तीक्ष्णता में वे बरछी या तीर के समान हैं। उनमें धायल करने, चित्त अपहरण करने, उन्मत्त करने, हृदय को वेधने और वेधकर अचेत करने, दूसरों के नेत्रों को अनुरक्त करने और अपनी और आकृष्ट करने की असाधारण शक्ति है। कृष्ण की आँखें आँखों को ओझसी भी हैं, चित्त को मोहती भी हैं तथा गृह-सम्बन्धों का विच्छेद भी करती हैं। ये नेत्र कभी मुस्कराने, कभी हँसने और कभी खुशों के भारे कुछ नाचते भी हैं। उनके नेत्रों की 'ओहन', 'बिलोक्न' और 'बेलोक्न' गोपियों की सारी 'सम्हाल या होश' को गायब कर देने वाली है। उनमें मारण, मोहन, बलीकरण और

^१ रसस्नान प्रयावन्ती - गुजाल रमजानि - छन्द ६५, १३४, १४२, १४३, १७०, १७१, १७८।

उच्चाटन आदि मनी शक्तियाँ हैं। ससेत्र में ये गुण हैं, शक्तियाँ और विशेषताएँ हैं रूप-निधान श्रीकृष्ण के नेत्रों की जा गोपियों को मोहित किए हुए है। कुछ छन्द ऐसे हैं जिनमें चितवन और स्मिति, 'बक विलोकन' एवं 'मुस्कान' का एक साथ वर्णन हुआ है जिनके कारण गोपियों का हृदय विद्रव है और शरीर बेसमहाल हुआ जा रहा है, उन्होंने लाज छोड़ दी है और सारे ब्रज मण्डन में इस बात की दुहाई मची हुई है।^१ चित और चित का चैन दोनों कृष्ण ने चुरा लिया है—

(क) दोरघ बक विलोकनि की अवलोकनि चोरति चित को चैन।

मो रसखान हएँ चित रो मुसकाइ कहे अधरापृत चैन ॥

(ख) जा दिन तें निरएयो नदनदन कानि तजी घरबधन छूट्यो।

चार विलोकनि कीनो सुमार सम्हार गई मन मारने लूट्यो ॥

मुस्कान—श्रीकृष्ण की मुस्कान देखकर ब्रज की अहीरनी की क्या दया हो जाती है—

अब हँ सखि गइ गाइ के दुहाइवे को,

बाबरो हँ आई डारि दोहमीयो पानि को।

कोऊ कहे छरो, कोऊ मोन परी, डरो कोऊ,

कोऊ कहै मरो गति हरी अखियानि को ॥

उनकी मुस्कान का ही यह प्रभाव है कि गोपिका की अनिर्बंधनीय मुग्धता का लोप नाना प्रकार से निर्बचन कर रहे हैं फिर भी उसकी दसा का ठीक ज्ञान लोगों को नहीं हो जाता। अब मूल व्यंग पर आइये, कवि का कथ्य यह है कि जिसकी मुस्कान में यह जादू है उसके समस्त रूप की मुपमा वितनी पुरजमर होगी, उसका समग्र रूप-सौन्दर्य वितना ध्यामोहक होगा। क्या वह शब्दों द्वारा व्यक्त किया जा सकता है। इसी प्रकार स्मिति या मुस्कान का जिन-जिन छन्दों में वर्णन हुआ है उसका प्रभाव ही कवि का मूल सबैद्य रहा है।^२ प्रभाव का वर्णन हर छन्द में है—कहीं गोपियों कृष्ण के ईष्य हास के वशीभूत हैं, कभी कृष्ण की मुस्कान उनके पुल-वर्धन को तोड़ती है, कभी उसके बग हो वे बेमुष हो जाती हैं आदि आदि। एक छन्द तो ऐसा है जिनमें कृष्ण की मुस्कान का वर्णन का बेजोड़ हुआ है—

कातिग बवार के प्रात ही प्राग सरोज जिते दिखसात निहारे।

छोठ परे रतनागर के दरके बहु दाडिम बिम्ब बिबारे।

लाल मुजीय जिते रसखानि तरगनि तोलिन मोलनि भारे।

राधिका श्री मुरलीधर की मधुरी मुसकानि के ऊपर चारे ॥

श्रीकृष्ण की मुस्कान के ऊपर सगदवालीन विकसित सरोज, दाडिम, बिम्बाफल तथा नाना मणियों के अनूठे उपमान निदावर हैं—वह माधुर्य और प्रसन्नता उनमें वहाँ जो कृष्ण के प्रमत्त भाव से खुले अधरोष्ठों में है। मुस्कान का वर्णन यो भी काव्य में सामान्य-तया कम पाया जाता है।

^१ मुजान रसखानि : छन्द १३०, १५१, १५६।

^२ वही : छन्द १३०, १७२, १७३, १५५, १७६, १४८।

छवि या मूर्ति—किन्हीं-किन्हीं छन्दों में कवि ने श्रीकृष्ण की छवि या मूर्ति, उनका समग्र रूप, चान या लटक आदि दो ही चार शब्दों में मूर्तित करने को खींचा की है। सम्पूर्ण छन्द में कृष्ण की मूर्ति या मुद्रा विशेष का वर्णन नहीं मिलता क्योंकि कवि का प्रधान लक्ष्य प्रभाव दिखलाना रहा है। ऐसे छन्दों में भी निवर्तमकता या विषय बोध का संश्लेष देखा जा सकता है।^१ कृष्ण की बड़ी बड़ी आँखों, शशलग्न पंखोल, मधुर आणी, आनन पर लटकी लटो, अलबेधी चितवन और चाल, कुल की डाल पत्रक कृष्ण के खड़े होना तथा उनके अनुगत नेत्रों और झूमती हुई चाल आदि का वर्णन हुआ है, ये विित्र अननकुल हैं। अलङ्कृत शैली पर भी कृष्ण की छवि देखी जा सकती है।^२ कहीं कहीं कवि ने मूर्ति को मोहकता का या कृष्ण की सम्पूर्ण वैराग्यता और चालाकता का एकाप शब्द में हँस कर अथवा अभिप्रेक्षण कर दिया है।^३ ये पक्षिणी रूप-चित्रण में शेषमात्र भी प्रवृत्त नहीं हुई हैं फिर भी रूप-छटा का पूरा-पूरा आभास कक्षाती हैं। यह शक्ति कवि की भावना की प्रगाढ़ता से ही आती है जो स्वच्छन्द कर्त्ता का मूल गुण है। कृष्ण की छवि या रूप-छटा का पूरा साक्षात्कार करना ही तो देखिए गोचारण करते हुए कृष्ण का यह चित्र—

मोरज विराजे भास लहलही जन भाल,
झागे गेयाँ पादों ध्यान गाँव मृदु बालि री।
तैसी पुनि बाँसुरी को मधुर मधुर,
जैसी एक बिलबलि मन्द-मन्द मुनकालि री।
कदम बिटप के निकट सटनी के तट,
भटा चटि चर्हा पीन पट फहरानि री।
रस बरसाने सन-सपति बुझावे जैन,
माननि विजयि वह भावें रसलानि री॥

लेकिन कृष्ण की वास्तविक छवि तो वह है जिस पर रसयान बेगरह लट्ठ हैं और वह भी गाँवों के चराने के ही समय की है—

वह घेरनि येनु अदर सबेरनि करनि लाल सकुट्टनि की।
वह तोड़न चकटु कटाछन की छवि मोरनि भीह भुकुट्टनि की।
वह माल की चाल चुभी चित में रसलानि सगोच उचट्टनि की।
वह पीन पटबकनि की बटकानि लटबकनि और मुकुट्टनि की॥

कृष्ण की यह छवि जितनी गोपिका के चित में चुभी हुई है उतनी ही रसयान के भी।

वैरा विन्यास—सम्पूर्ण अवभाषा काव्य में कृष्ण की भी विश्व चर्चा है उसमें कृष्ण की वैराग्यता बहुत कुछ मपान देखी जा सकती है, कविपों ने उनका वर्णन रूप-असुर रूप से किया है वह अलग बात है। रसयान ने भी कृष्ण की उसी वैराग्यता में ही चित्रित

^१ सुमान रसलानि—छन्द १३३, १३४, १३५, १३६, १३७।

^२ वही छन्द १४१।

^३ वही : छन्द १४६, १४७, १८०।

किया है—सिर पर मोरपत्ता या मयूरचन्द्रिका, बाँकी कलेंगी या बसी हुई पाग (पगड़ी), भाल पर गोरज या केसर का तिलक, कानों में मूर्ध्न्य के समान देदीप्यमान छवि-कुण्डल जो लटकते हुए गहस्थल की शोभा की अभिवृद्धि करते हैं या मकराकृत कुण्डल, स्कन्ध देश पर नया चटकोला हुक्म, फहराता हुआ पीतपट, पीला उपरना या केसरिया दुपट्टा, हृदयस्थल पर सहलही वनमाल या गुजा की माला, अघर पर या हाथों में मुरसी, कटि प्रदेश पर वैज्रज कछनी और कटिवध (फेंटा), पंरों में पेजनी और लाल पाँवरी यही कृष्ण की रसस्नान कवि द्वारा भावित वेश-भूषा है।^१ विशेष अवसरों पर कृष्ण अधिक कीमती वस्त्राभूषणों से भूषित हुआ करते थे और उस समय मोतियों की माला, मणिहार, रत्नहार और किरीट, अंग-अंग में जड़ाऊ गहने और जरी या मोने के तार के काम या मजावट की पगड़ी पहना करते थे।^२ रसस्नान में कृष्ण की वेशभूषा का वर्णन बार-बार किया है। कभी एकाध पंक्ति में^३ और कभी किंचित विस्तार के साथ।^४ सञ्क्षिप्त रूप में एकाध पंक्तियों में किए गए वर्णन में कृष्ण की परम्परागत और प्रसिद्ध वेशभूषा का ही वर्णन प्रस्तुत किया गया है—मकराकृत कुण्डल, गुजमाल या वनमाल, मयूर चन्द्रिका, वेणु, गोरज, आदि के ससर्ग से हम बिना बताये ही कृष्ण की मूर्ति मनोगत कर लेते हैं। ऐसे छन्दों में केवल वेश-भूषा विषयक दो ही चार बातों का उल्लेख किया जा सका है, किन्तु ये पंक्तियाँ कृष्ण की छवि की अपनी अपूर्णता में भी प्रस्तुत करने वाली हैं तथा इनमें यथेष्ट चित्रारम्भना भी है। ऐसे छन्दों की शेष पंक्तियों में कृष्ण की मोहक छवि छटा का प्रभाव दिलाया गया है। कुछ छन्द ऐसे भी हैं जहाँ कृष्ण की वेश-सज्जा अधिक विस्तारपूर्वक वर्णित हुई है। ये छन्द तो कृष्ण की शोभा को मन पर अच्छी तरह अंकित कर देते हैं तथा ये अपेक्षाकृत अधिक पूर्ण भी हैं। कभी तो चारों दिशाओं की छवि बटोरकर पाँके विहारी भरोखे में भाँकते दिखाए गए हैं और कभी नाना वस्त्राभूषणों से सज्जित हो गलों में लड़े दिखाए गए हैं जहाँ वे अपनी अपूर्व साज सज्जा के कारण पहचान में भी नहीं आते

मोतिन मात यनी नट के, लटकी लटका लट घूँघर खारी।

अंग हो अंग जराव लगे अरु मोत लगे पगिया जरतारी।

पूरव पुन्यनि ते रसस्नानि सु मोहिनी मूरति धानि निहारी।

चार्यो दिसानि की लें छवि धानि के भाँके भरोखे में बाँके विहारी ॥

कवि वर्णन करता है कि कृष्ण के सिर पर मोर का जैसा सुन्दर चंदवा शोभा दे रहा है वैसी ही सुन्दर पाग बसी हुई है। जैसी शोभा हृदय पर लटकी हुई वनमाला में है वैसी ही शोभा भाल के गोरज में है। एक छन्द ऐसा भी है जिसमें कृष्ण के समेत सारे खाल बाल एक से वस्त्र पहने हुए हैं, एक से ही आभूषणों से भूषित हैं। वेश-भूषा की समरूपता में

^१ मुजान रसस्नानि : छन्द ६४, १४१, १४६, १६६, १६७, १७६, १७७, १७८, १८२, १८३।

^२ यही : छन्द १६६, १६७, १७७।

^३ यही : छन्द १४१, १६२, १६३, १६७, १४६, १६४, १७२, १७६, १८२।

^४ यही : छन्द १६६, १७७, १७८, १८३।

वे पट्टाने नहीं जाते । उनके बीच एक कृष्ण ही ऐसे हैं जो वेदाभूषा की एकरूपता के बावजूद भी अपनी वैयक्तिक रूप-मुपमा और छवि-छटा के कारण बसग भलकते मिलते हैं ।

कृष्ण के रूप का प्रभाव—कृष्ण के रूप-प्रभाव को रसज्ञान ने विस्तार से वर्णित किया है । रसदान प्रेमी जीव थे । वे वादनाही छानदान की ठसक छोड़कर आगे थे, वृन्दावन विहारी के मधुर रूप और छवि पर मुग्ध होकर । यह श्रीकृष्ण की छवि ही थी जो रसज्ञान को आकृष्ट किये हुए थी । उन्होंने गदर के समय बड़ी विपत्तियाँ सहो थी । भौतिक सम्पदा से उन्हें विरक्ति हो चली थी, मुसलमान धर्म से ऐसी व्यामोहिनी कोई शक्ति उन्हें नहीं दिखाई दी जैसी उन्हें कृष्ण की छवि में प्राप्त हुई । हृदय अवलम्ब दृढ़ ही रहा था, श्रीकृष्ण का मधुर और दृढ अवलम्ब पाकर उन्हीं में ठिठक रहा । कृष्ण में और जो गुण थे वे तो थे ही किन्तु उनकी मधुर मूर्ति और उन्मत्तकारिणी छवि सर्वोपरि थी—प्रथम और प्रधान आकर्षण तो उनकी छवि में था जिसको डोर में रसज्ञान का मन लिखा चला जाता था—

(क) मोहन छवि रसज्ञान सखि अथ दृग अपने नाहि ।

ऐसे भावत धनुष से, छूटे सर से जाहि ॥

(ख) देह्यो रूप अपार, मोहन सुन्दर इषाम को ।

बह ब्रजराजकुमार, शिष्य जिय नननि में बस्यो ॥

कृष्ण की ऐसी छवि को अपनाकर रसज्ञान अपना सब कुछ भूल बैठे थे । उन्होंने अपना सर्वस्व कृष्णापिप्त कर दिया था, उनका जीवन ही कृष्ण-ध्यान मय और कृष्ण-प्रेम-मय हो चला था । ऐसी स्थिति में स्वाभाविक था कि कवि अपनी भावना का, प्रिय की सुन्दरता के प्रभाव का शत-शत रूपों में विधादता से वर्णन करता । कृष्ण के रूप और शृंगार का वर्णन करते हुए कवि तटस्थ दृष्टा मात्र नहीं रह गया है, उन वर्णनों में कवि ने अपनी भावना का मधुर सम्मिश्रण किया है यही कारण है कि प्रायः सभी रूप शृंगार वर्णनात्मक छंद कवि के मनोगत प्रभाव से संपृक्त हैं । जब-जब कवि ने कृष्ण के रूप का, नेत्रों का, अधरों का, आंगिक सौन्दर्य का, वेष्टु वादन का, शोचरण का और इसी प्रकार उनकी अमध्य छवियों का ध्यान किया है, उस ध्यान के साथ-साथ उमरने वाला जो अनुराग है, उस छवि के प्रभाव को मन में रूपायित करने वाला जो मनोभाव है वह भी साथ-साथ ऊपर आया है । इस प्रकार रूप-सौन्दर्य-चित्रण, रूप-प्रभाव-चित्रण कवि की अतर्दशा को साथ लेता हुआ चला है । केवल रूप वर्णन के ही नहीं अन्वय्य प्रमगों के छन्दों में भी रसज्ञान की यह आत्माभिव्यक्ति देखी जा सकती है । इस वैशिष्ट्य के कारण रसज्ञान की रचना आत्मपरक या आत्माभि-व्यजक हो गयी है, वस्तुपरक या बाह्यार्थ निरूपक मात्र नहीं रहने पाई है । यह बताने की आवश्यकता यहाँ नहीं कि आत्माभिव्यजन अथवा व्यक्तिनिष्ठता स्वच्छन्द काव्य-प्रवृत्ति का एक प्रधान गुण है । यह रूप-प्रभाव-वर्णन उतने सीधे ढंग से वर्णित नहीं हुआ है जितने वैयक्तिक ढंग से वह घनज्ञानन्द से आया है, परन्तु फिर भी रसज्ञान के काव्य का आस्वा-दयिता इस तथ्य से अनवयल नहीं कि रसज्ञान के काव्य में वर्णित प्रेम उधार लिया हुआ नहीं है और न शास्त्र-वाचित ही, अपितु वह उनकी अपनी निधि है—व्यक्ति और पोषित । रसज्ञान ने अपने प्रेम की अधिकतर गोपियों की उतियों द्वारा व्यक्त किया है । वास्तव में गोपिकाएँ कृष्ण का प्राण थी, वे कृष्ण प्रेम की ही प्रतिवृत्तियाँ थी, उनके हृदय में प्रेम का मोत निश्चल भाव से और अप्रतिहत गति में प्रवाहित था इसलिए मुरदास, रसज्ञान, घन

आनन्द तथा अन्यत्र कितने ही कवियों ने गोपी-मान से या गोपिनी के वर्णनो व्यवसाय उक्तिओ के माध्यम से अपने हृदय के भावों को व्यक्त किया है। जो भी भाव व्यक्त हुए हैं उनको तीव्रता फिर भी बहुत कुछ अक्षुण्ण रह गई है, वे एक दम सेवेष्ट-हैठ नहीं होने पाये हैं।

कृष्ण के रूप का प्रभाव प्रधानतः तो गोपियाँ स्वयं बतलाती चलती हैं। जिस पर जैसी बीनती है वह आप बीती खुद बनाती चलती है। यन्त्री-यन्त्री ऐसा भी हुआ है कि एक गोपी आप बीती बयान कर किसी दूसरी गोपिका की मुमुक्षु वामना को जाग्रत करती है। हर छंद जैसे एक गोपी की अपनी राम कहानी है। किसी छंद में राशि-राशि गोपियों पर पड़े कृष्ण के रूप के प्रभाव का पता चलता है। एक वान और, रूप प्रभाव निदर्शन अजिवाय छंद मक्षेप में उस प्रभाव को सूचिन करते हैं हालाँकि इस अक्षिप्तता के कारण प्रभाव की व्यञ्जना में लेशमात्र भी कमी नहीं आने पाई है, किन्तु अपवाद रूप में कुछ छन्द ऐसे भी मिलेंगे जो पूर्णतः प्रभाव-व्यञ्जना के लिए ही नियोजित जान पड़ने हैं। ऐसे छंद भी दो प्रकार के हैं—एक प्रभाव-अभिव्यजक और दूसरे प्रभाव को कथा रहने वाले। इस सम्बन्ध में अंतिम और सबसे महत्त्वपूर्ण बात यह है कि प्रभाव रूप का हो चाहे रूपपायी के किसी कर्म या गुण का, परिणति उसको आसक्ति, रोम और प्रणय में ही होती है। इसी परिणति में रूप की चरितार्थता भी है।

रूप का प्रभाव नेत्रों पर पहले पड़ता है बाद में मन पर। सब पूछिये तो नेत्रों के माध्यम से ही रूप हृदयगम होता है। रसखान की गोपिका कहती है कि श्रीकृष्ण को देखकर मेरे नेत्र अब मेरे वस में नहीं रहें वे उन्हीं के रूप पर डटे रहते हैं, हटते नहीं। वे मोहन की मूर्ति से ही सम्बन्ध स्थापित चिये रहते हैं और मुझमें रुठे रहते हैं, मेरी बात नहीं मानते, वे नेत्र उनसे सौन्दर्य की लिप्ता में मछलियों की तरह फँस जाते हैं^१। कितने ही छंद कृष्ण के अपूर्व सौन्दर्य से अभिभूत गोपियों के मन की दगा की सूचना देते हैं^२। अनेकानेक छन्दी में स्पष्ट रूप से मन, चित्त, हृदय, जीव, प्राण आदि शब्दों का प्रयोग करते हुए कवि ने अंतःकरण की इन विभिन्न नामों से पुनरावृत्ति जाने जाती मत्ताओं पर कृष्ण के रूप का, प्रभाव वर्णित किया है। गोपियाँ कहती हैं कि नन्द का पुत्र मेरे मन रूपी माणि को चुरा ले गया, अब मन के बिना मैं अपने को व्यर्थ पा रही हूँ। इन नेत्र रूपी दलालों ने मन रूपी माणिक को बीहट्टे में प्रियतम के हाथ बेच दिया, हृदय और जीव सब एक साथ ही विक गये। कृष्ण ने अपने रूप का जादू चनाकर हमारा चित्त चुरा लिया और शरीर के सारे मुखों का अंत कर दिया क्योंकि अब रूप का निरुत्तर दर्शन नहीं होगा, कृष्ण की पगड़ी की मुँहड़ी या छैंदो में भरा मन मुँह छुट गया है। स्पष्ट शब्द-शक्तियों में एक कृष्ण ही ऐसे हैं जो ममस्त ब्रजवासियों के हृदय को हर लेते हैं, कृष्ण का रूप ही ऐसा होता है जिसे देखकर हृदय अपने आग हुलमित होता है। रसखान लिखते हैं कि मोहन की धवि मन को भा रही है और हमे तरसा रही है, उनकी चाल और उनकी मुद्राएँ हृदय और प्राणों में इस प्रकार समाई हुई हैं कि निवाले नहीं निकलती, उनके रूप-सिन्धु में तो

^१ मुजान रसखानि छंद १५३, १३५, १६४।

^२ वही : छन्द ७१, १३५, १५२, १५७, १५८, १६६, १७०, १७६, १८३, ६५, १३१, १३३, १६२, १६३, १८०, ७०, ६७, १३७, १४३, १५०, १५४, १५५, १६५, १६७।

मन बेतरह डूब गया है। उधर गोपिका को लाल की वितनी ही चालें चित में जुम कर कमक पहुँचा रही हैं—उनका गाये घेरना, लकड़ी फिराना, बटाखपान, भूकृटियों का मोड़ना, वेगू वजाना, पीतपट का चमकना, मीर मुकुट की लटक आदि। उनकी जितनी रूप-छटा है वह तो हृदय में चिरकाल के लिए अटक गई है, उनकी चितवन शरीर और प्राण को बेतरह बेदे दे रही है, बड़ चोट सम्हाले नहीं सम्हालनी पर साथ ही माथ बह खोटी ही है जो प्रेम के बन्धन में बाँधी ली है। कृष्ण के दुग्धपान ऐसा हृदय देवते हैं कि कोटि-कोटि गोपियाँ गिर गिर पड़ती हैं, ब्रज में कृष्ण के रूप की गौर मची हुई है, गोप-बालाओं की खेतना अपहन हो चुकी है और उनका मन कृष्ण के रूप या स्मिति के हाथों विक गया है। रूप और छवि की ऐसी निधि थे कृष्ण जो ब्रज की गोपमनाओं के मन, प्राण और शरीर को अपने प्रति आकर्षित किये हुए थे, उनमें आनन्द-वर्णन की अपूर्व शक्ति थी, तन की लुपी शान्त करना जिसका साधारण व्यापार था और उनके प्राणी को रिखा लेना उनके लिए खेल था। कुछ छन्दों में बिना स्पष्ट बयान किये रूप के प्रभाव का चित्रण किया गया है, यह नहीं पता चलने पाता कि यह प्रभाव किस पर पड़ा है^१। अनेक छन्दों में कृष्ण के रूप को उन्मत्त बना देने वाला, गोपियों के लोच-लाज को बहा देने वाला कहा गया है।^२ कुलमर्यादा या लोच-लाजा का त्याग कुछ साधारण बात नहीं, यह कृष्ण का गुरुत्वपूर्ण आकर्षण है जिसमें गोपिका कुल-मर्यादा और लोच-लाज की मद लना कर जाती है। कृष्ण के मुस्कराते हुए रूप में उनके अपाग में, कामदेव से भी सुन्दर उनके वानक में और नेत्रों के चपल चालन में वह शक्ति है जो कोमल हृदय वाली गोपिका के हृदय की लज्जा की गाँठ को खोलकर हो रहती है। एक स्थान पर रसदान न इस भाव को अतिशय बढ़ाती पड़ति पर ध्यक्त किया है—व्रजगोपिका माता की रोक और सास की मनाही की सभी तब परवाह करती है जब तक वह कृष्ण की छवि का दशन नहीं करती—

‘माइ की अँक लो लो सामु की हटक औ लो,
देखो ना लटक मेरे बूतह कन्हैया की।’

जो रूप गोपियों को इस सीमा तक आकृष्ट कर लेता है वह अपनी परम व्या-मोहिनी शक्ति से उन्हें उतावला और उन्मत्त भी बना सकता है। रसदान कहते हैं कि एक दिन बछेरे चराने के बहाने कृष्ण बड़ी राजवज के साथ गोपियाँ की गई गली से होकर निकले। फिर बसा था, उनके आकर्षण का ऐसा विष फैल गया कि सारी व्रज कुमारियाँ उनके पीछे बावली-सी फिरने लगीं—

मकराहुत कुँडल गुज की माल बे लाल ससँ पग पाँवरिया।
बछरानि चरावन के मिस भावतो दँ गयो भावती भाँवरिया।
रसलानि बिलोक्त हो तगरी भई बावरिया व्रज-डोंवरिया।
सजनी इहि गोकुल में विष सो बररायो है नन्द के हाँवरिया ॥

कोई तो कृष्ण के रूप पर इस बदन मुग्ध है कि वह उनकी मूर्ति को आँखों में भरे ले रही है, यह व्यामोह और आसक्ति देखिये। रूप नेत्रों में सदा बसा रहे यह रूप-लिया

^१ सुजान रसदान - छंद ६५, १३१, १३३, १६२, १६३, १८०।

^२ वही - छंद ७२, १५६, १५७, १५८, १७२, १७३।

देखिये । आँखों में कृष्ण का रूप भरकर, बसाकर या पीकर गोपिका ने अपनी आँखें बन्द कर रखी हैं । क्यों ? इसलिए कि वह रूप उन नैनो का ही होकर रहे भाग न जाय या फिर इसलिए कि ऐसी छवि या चित्र के बाद नौक के प्रति आँखों का बन्द रहना ही अच्छा है । कारण जो भी हो रूप का यह प्रभाव अमाधारण है, सखियों के कहने पर भी वह प्रीतिमत्ता गोपिका आँखें उपाटने को तैयार नहीं । कृष्ण की रूप-छटा प्रमत्तता की दशा तक पहुँचा देने वाली है । रूप दर्शन में बेमहत्ता हो जाना, आत्मविस्मृति, चञ्चलता में विधे हुए प्राणों की मत्त दर्शनाभिलाष तथा प्रिय के बिभेग की अमहत्ता, देह-चेतना का अपहृत हो जाना आदि अनेकानेक प्रभावों का कवि ने वर्णन किया है ।^१ इसी रूप-प्रभाव का निदर्शन करती हुई गोपिका कहती है कि यह रूप ऐसा है कि जिस पर कोटि-कोटि मनोज निछारर किये जा सकते हैं, उस स्मृतिपूर्ण मूर्तिछटा या रूपामा को देखकर रास्ता चलते नहीं बनता, पहाड़-सा दूमर हो जाता है ।^२ एक जगह गोपिका को श्रीकृष्ण की रूपछटा के कारण मूर्छित तक दिखलाया गया है । उमें क्या हो गया है इसका निर्णय कोई नहीं कर पा रहा है । लीन अपने-अपने अनुमान लगाते हैं, उनके हितपो कृद्वीजन देवता मनाने लगते हैं किन्तु उसकी अन्तरंगिणी सखियाँ जब आकर उसे देखती हैं तो वे निर्विपाद भाव से हैमती हैं और उसकी मूर्च्छा का कारण घोषित करती हैं—

सखी सब हमें मुरझानि पहिचानि, कहूँ

देखी मुसकानि वा छरीर रसखानि की ।

रूप-प्रभाव का चित्रण करने वाला यह छंद अमाधारण है । ऐसे भी कुछ छंद हैं जिनमें मात्र रूप प्रभाव ही वर्णित हुआ है । जहाँ छंद रचना करने हुए कवि का मन रूप को छोड़ प्रभाव की भावना में निमग्न हुआ है वहाँ ऐसे छंद लिख गया है । रूप ने जहाँ मनोजगत् पर जमकर असर डाला है, प्रभाव मन और इन्द्रियों पर बेतरह हावी हुआ है वहाँ इस प्रकार के छंदों की रचना सम्भव हुई है । प्रभाव-वर्णनात्मक छंदों में आत्माभिव्यक्ति की प्रधानता हुआ करती है और इसी व्यक्तिकता के कारण रचना जीवत ही उठी है । ऐसे छंदों में रूप-प्रभाव की व्यञ्जना अतिशय प्रगाढ़ एक मर्मस्पर्शिणी है—

खंजन नैन फँदे पित्ररा छवि, नाहि रहे पिर कमैं हूँ माई ।

छूटि गई कुलवर्गनि सखी रसखानि लखी मुसकानि मुहाई ।

चित्र बड़े से रहे मेरे नैन न बैन बड़े कुल बीनी कुहाई ।

कैसे करौं कित जाऊँ अली सब बोलि उठे यह बावरी माई ॥

क्या चित्र है । रूप बावरी के नेत्र, मुख, वाणी, मन, कुल-मयिदा और अतर्क्यता सभी को तो सचित्र कर दिया है । एक जगह गोपिका कहती है कि माँघरे के रंग में रँग हुए ये लालची नेत्र अब मेरे पास नहीं रहने, रूपलिप्सावग कृष्ण के ही इंद्रेन्द्रिय चक्कर लगाते रहने हैं, घूँघट या जोर-लाज की भी परवाह नहीं करते । ये आँखें रूप-मधु में ऐसी फँस गई हैं जैसा मधु की मच्छिका और इन्हों के कारण प्रियतम ने नेह का बंधन स्थापित हो गया है जो तोटे नहीं टूटता । नेत्र तो नेत्र कान तक अब प्रियतम की स्नेहसिक्त वचनावली

^१ मुजान रसखानि : छंद ७२, ७७, १४१ ।

^२ वही : छंद १४६, १४६ ।

के बिना भेचैन रहते हैं ।^१ नेत्र, मन, हृदय, जीव इत सब की दशा का निदर्शक एक छंद देखिये—

मवरग श्रनंग भरी छत्रि सों वह मूरति शॉचि गझी ही रहै ।

बतिया मन की मन हो मे रहै पतिया पर बीच भझी ही रहै ।

तबहैं रसखानि मुजान अली नलिनी दल बूंद पड़ी ही रहै ।

त्रिय की नहि जानत हों सजनी रजनी ग्रंमुदान लड़ी ही रहै ॥

प्रभावमूचक छंदों में भाव की आवृत्ति भी हुई है जो काव्य रचना की दृष्टि से दोष होते हुए भी रसखान आदि के काव्यों में अभिव्यक्ति की सज्जता और अनुभूति की सचाई के कारण उसनी दोषपूर्ण नहीं प्रतीत होती ।^२ गोपियाँ कृष्ण का रूपाश्रयपान कर बन-बन में बोल रही हैं, विशाल नेत्रों के कटाक्षों न उन्हें आहत कर रहा है, प्रियतम की मुसकान देख-कर वे बेहोश या बेमनहाल हो जानी हैं, उन्हें भास का भास नहीं, लोक की परवाह नहीं, वे तो प्रियतम की एक चितवन से ही मन क्या महामत्त हो गई हैं आदि उक्तियाँ रसखान की रचनाओं में बार-बार देखी जा सकती हैं किन्तु उनमें जो अनुभूति-प्रवणता का माधुर्य है और सहृदय-भिव्यक्ति का प्रच्छन्न प्रकाश है वह इन छंदों की भाववृत्ति को भी माधुर्य प्रदान करता है ।^३ इस प्रकार के अनेकानेक छंद हैं जो चितवन, मुसकान, रस आदि के प्रभाव से ओत-प्रोत हैं—

पूरव पुननि लैं जितई जिन मे बंलियाँ मुसकानि भरी जू ।

कोऊ रह्यो पुतरी सो खरी, कोउ घाट उरी, कोउ बाट पड़ी जू ।

जे अपने घर हीं रसखानि कहैं अब होसनि जाति मरी जू ।

साल जे खास जिहाम करी ते बिहास करी न निहास करी जू ॥

कृष्ण की चितवन के प्रभाव के कारण चित्त का चुराया जाना, हुगों का जुड़ना, मन का सही रास्ते से मुड़ जाना, कुल और समाज की लज्जा का त्याग, घर के सम्बन्धी का दूटना, देह की सुध बुध खोने तथा मन के कामदेव द्वारा मूटे जाने आदि कितनी ही बातों का गोपिका ने वर्णन किया है ।^४ कुछ छंद ऐसे भी हैं जिनमें रूप प्रभाव की कथा ती कही गई है । वैसे तो कवित्त या सबैय की लघु सीमा में कथा कहने का अवकाश कहीं किन्तु फिर भी प्रभाव की ऐसी आरमोयता से कहा गया है जैसे कोई कहानी कहता है ।^५ इन छंदों का भी काव्य बड़ी है, कदन-विधि में ही थोड़ा हेरफेर है । 'यवहीं खरि क गई गाढ़ के नुहाइ को' वाले छंद में इसी व्यापक सीमा पर प्रभाव का कथन किया गया है । इस सीमा का एक उदाहरण देखिये—

भाजु सखी नननदन दी सकि ठाडो हो कुजन की परछाहीं ।

नन विमान की जोहन को सर भेदि गयो हियरा निय माहीं ।

^१ मुजान रसखानि . छंद १२६ ।

^२ वही ॥ छंद १३१ ।

^३ मुजान रसखान : छंद १३०, १३४ ।

^४ वही . छंद १७०, १७१, १७८, १६०, १८१, १६१, १७५ ।

^५ वही . छंद १४६, १४८, १७४, १७५ ।

घाटल घूमि सुमार गिरी रसखानि सम्हारति अगनि नहीं ।
एते प वा मुसकानि की टींडी बजो ब्रज में अबला कित जाहीं ॥

राधा या गोपी—

रसखान ने राधिका या गोपी की रूप-सुषमा के वर्णन के प्रति विशेष ध्यान नहीं दिया है क्योंकि उनके प्रेम के मूल आलवन कृष्ण थे, उन्हीं के प्रति उन्होंने अपना जीवन अर्पित किया था। राधा या गोपियाँ कृष्ण की प्रेमिकाएँ थी, रसखान भी कृष्ण के प्रेमी थे इसलिए रसखान के काव्य में प्रेम-यात्र के रूप में कृष्ण की ही प्रतिष्ठा है, राधा या गोपियों की नहीं। राधिका या गोपियाँ रसखान के लिए प्रेमी के आदर्श के रूप में अवश्य थी, विशेषतः गोपियाँ। गोपियों के ही प्रेम-चित्रण के माध्यम से रसखान ने अपना व्यक्तित्व प्रेम-भाव निवेदित किया है। गोपियाँ जो नाना रूपों में नाना विधियों में अपनी आसक्ति और अनुरक्ति को सुगर करती हैं वह और कुछ नहीं प्रेमी हृदय रसखान की आत्माभिव्यक्ति ही है। उसमें रीझ और अनुराग रसखान का है। इस कारण गोपी रसखान के काव्य का स्वतंत्र आलम्बन नहीं हो सकी है। राधा की रूप-सुषमा का अवश्य दो बार छंदों में कवि ने वर्णन किया है क्योंकि राधा कृष्ण की अनन्य प्रेमिका थी, उसका हृदय भी रसखान के ही हृदय के समान बल्कि उसमें वही अधिक प्रियतम कृष्ण के दृग्वारणों से बिद्ध था—

तन चदन खोर कं बँटी भट्ट रही आबु सुधा की मुता मन सी ।

मनी इहु-बघून सजावन की सब जारिन काडि धरो गन सी ।

रसखानि बिराजनि धौकी कुचो विच उत्तमताहि जरी तन सी ।

दमकै दृग वान के पावन की गिरि तेन के सधि के जीवन सी ॥

कैना जीता जागता प्रेम रजित और पुनीत चित्र है राधिका का जो अपनी वर्णोज्ज्वलता और चदनचंचित ददन की अमृतोपमता के कारण अमृत की मानस पुत्री ठहराई गई है। उसके शरीर के रत्नाभरण या गुणों की गण-श्रीचंद्र वधुश्री (नक्षत्री) को लज्जित कर रही है। उसका समय शरीर, एक एक अंग अपनी गुन्दरता में जैसे 'उत्तमत्ता से विकसित' है। पदिका या माले के बीच लटकती हुई चौकी की छटा का क्या कहना—'इबैत गिरि हिमालय के दो पहाड़ों के मधिस्यान के जलाशय सी बहु चौकी ऐसी जान पड़ती है मानो नेत्र रूपी बाणों का चौकोर घाव हो।' ^१ राधिका के सौंदर्य की दिव्यता की प्रतीति वहाँ होती है जहाँ कवि कहता है कि राधिका के सौंदर्य की देखकर सूर्य और चन्द्रमा गतिविधिल हो जाते हैं, वायु उनके निश्वासा से मुरझि समेटने आता है आदि आदि ^२ प्रकृति के सौंदर्य की पराकाष्ठा का नाम बसन्त है। इस वसन्त के वैभव की ही प्रतिवृत्ति राधिका है। इस भाव को कवि माना उपमानों के विधान द्वारा प्रस्तुत करता है—राधिका के दुर्लभ पुष्प हैं, कुतल भ्रमर हैं, गुजों की माला विद्युत् समूह हैं, मोतियों के आभूषण आभ्र मजरीयों हैं और धागी कोकिल को भी लज्जित करने वाली है, फिर यह क्यों न कहा जाय कि यह राधिका का नहीं वसन्त का आगमन है। ^३ अपने शरीर को सँवारती हुई राधिका रति को भी लज्जित

^१ विश्वनाथप्रसाद मिश्र - रसखानि प्रथावली पृ० ४६ ।

^२ मुजान रसखानि छंद ४८ ।

^३ मुजान रसखानि : छंद ४६ ।

करती है, ऐसी सृष्टि को देखकर विद्यावाचन विस्मित है वह दम प्रकार की दूसरी सृष्टि मलय चया रच सकता है।^१ राधिका के इस पुण्य मीदर्य-मुखासार में रसखान ने दो ही चार दुर्बलियों लगाई है क्योंकि उनका श्रेष्ठ मूलतः शृण ने प्रति था। उक्त मन में तो उनका परम काम्य ही चेतन सहसा हुआ था। राधिका न विषय में जो दो बार छंद ने लिख गए वह भी इस पारणिक राधिका शृण की अनन्य अनुरागिनी थी, उस पक्ष को आदि पक्षिक थी जिस पर बहुत बाद में रसखान चले थे।

पुगल ओडो—कुछ रसखान पर रसखान ने राधा और कृष्ण की पुगल खींची का भी वर्णन किया है और उनकी सम्मिलित रूप सुपभा प्रत्यक्ष की है। मूल-रसिकाओं का मुकुट धारण हिमे हुए श्री कृष्ण प्रतिबिल दूल्हे के समान मुखाभिनि होते हैं और ममस्त मुखों की निधि शोराधिका भी दुःस्वप्न-सी शोभा पाती है, यह स्वप्नानी पुगल श्रेष्ठ क कबो में उड़ कर मनिदाय शोभा प्राप्त करने हैं और इन्हें स्वप्न मयी रसधारी विवेचन ब्रजवासी परम सुरा प्राप्त करने हैं।^२ ऐसे प्रेमी पुगल के प्रति जिनम परम्पर इतना प्रगाढ़ प्रेम है, रसखान का प्रेम भक्ति की वीरि तन पट्टेन नवा है—

(क) ऐसे भए तो कहा रसखानि रस रमना जो बु मुक्ति तराहि ।

इं चित्त ताके न रग रम्यो बु रझी रचि राधिका रानी के रचहि ॥

(ख) डेरत हेरत हारि पर्यो रसखानि ब्रजायी न लोप तुषाण ।

बेरी कुरी कछ कुज कुरीर में बंटी पनोडन राधिका पापन ॥

रसखान ने इस प्रेमी पुगल के चोपट खेलेन का भी वर्णन किया है।^३

आलय कृत रूप-सौंदर्य वर्णन

अपनी मुक्त रसताओ में आलम ने मुख्य रूप से नायिका व रूप सौंदर्य का वर्णन किया है। राधा और कृष्ण का वर्णन कम है, कुछ छन्दों में पुगल छवि का भी वर्णन किया गया है। अपनी प्रथम-कृतियों में आलम ने बामकदला और माववानल तथा शरितणी और कृष्ण के रूप-सौंदर्य का वर्णन किया है।

नायिका—शृगारी कवि होने के नाते आलम कवि की दृष्टि नायिका के सौंदर्य पर ही विशेष रूप से निबद्ध रही है जिसका वर्णन उन्होंने विशेष विस्तार और प्रथिक मनोयोग से किया है। नायिका के सौंदर्य का वर्णन करते हुए हमें बार-बार ऐसा प्रतीत होता है कि वह ब्रज की कोई गोपी है अथवा स्वयं राधा ही है जिसका वर्णन दिया जर रहा है, कभी कृष्ण को उस पर अनुरक्त देखकर अथवा ब्रज प्रदेश सम्बन्धी कोई सक्त पाकर ऐसा प्रतीत होता है जैसे वह नायिका ब्रज की ही कोई गोपिका है। कहने का आशय यह है कि नायिका के रूप-सौंदर्य का वर्णन करते हुए कवि के मन में ब्रज और कवित्री का वातावरण प्रसर रहा है, कृष्ण और गोपी की भावना काम कभी रही है। उनका वर्णन करते समय कवि न शृण गोपी, राधिका आदि का नाम सामान्यतया नहीं लिया है या कम स्थानों पर लिया है।

^१ यही - छंद ५० ।

^२ सुखान रसखानि - छंद १६० ।

^३ यही : छंद १०८ ।

इस प्रकार ज्ञान ने वर्णन किनी अज्ञान नाशिका का किमा है जो ज्ञान के मन की बलित कोई स्वरानिनी तरनी भी हो सकती है और इस की कोई नाशिका भी । इन ज्ञान के तरह उन्होंने जपनी प्रेमिका का वर्णन स्पष्ट रूप से नहीं किया है इसका एक कारण यह भी है कि रौनि का भी छोटा प्रभाव ज्ञान पर था । ज्ञान ने नाशिका के नाश के विषय तीन प्रकार से किया है (१) ज्ञान के रूप में (२) दूरी के नाश में (३) बाधनाशित रूप में जपना नाशिका की नाशिका के रूप पर रौनि दृष्टा दिखाकर ।

ज्ञानमन्त्र रूप में

नाशिका का वर्णन करते हुए ज्ञान ने उसका ज्ञान ज्ञान के ली में भी किया है, और इसके नाश के उल्लेख स्पष्ट किया है । उसके ज्ञान पर नाश की दृष्टि गई है तथा इनकी मुद्रा पर भी कोई उल्लेख स्पष्ट है और भी कोई उल्लेख । नाशिका के जोल की मित्रा ज्ञान-नाश मुद्रा-नाश की दृष्टि की क्षीपना दीनी, छटी हुई जल के, छटी, ज्ञान-ज्ञान के ज्ञान, नाश, नाश सभी पर नाश की दृष्टि दीनी है—

- (क) होरा से दत्त मुद्रा कीरा ज्ञान कीर चार,
मोने से शरीर रवि बली कीर धान की ।
- (ख) ज्ञान के रहे हो रहे बार हैं मेवार जने,
तेरी तरनाई तु जरा भी जपनी है ।
मोनिन की हार हिये हीन से पहीर नहीं,
पोन ही के छरा जपनी की सगनी है ।
- (ग) ज्ञान के रहे हो पूरे पुन की मुरादी होन,
मूल की निहाई हेरि हिमकर हादमी है ।
- (घ) तेरी ही मुरादी निरं जपनी ध्याती,
उपमा की रहे ऐसी कीन जप में खने ।
छवि गई जपनी छवि गई छवि देखि,
मोर की ही चांद मने छीकी चांदनी लने ॥

वर्णन की ये दृष्ट परम्परागत विधि है किन्तु ज्ञान ज्ञान के ली में है जिनमें समतार ही प्रधान है, रूप-विषय नहीं । नाश के विषय करते हुए जहाँ वहीं मानुष का स्वरानिना गता है बलित भी निरुद्ध है और नाशिका का रूप भी—

चित्त के छोर लगे दोने छोर जोति जावे,
हमे कष्ट छोर रने छोर निहाई है ।
मन मन मोहनी मोहन मन मोहने को
मन-मन मोहनी मन मोहनी बनाई है ।
“ज्ञान” रहे हो रूप ज्ञान के मनानु नाहें,
छवि छवि जपनी जपनी की सनाई है ।
ज्ञान की नाह है किमोरी मन मोहनी ज्ञान,
तेरे मन प्यारी कीति जपनी मुराई है ॥

यहाँ नायिका से वह सौन्दर्य प्रतिष्ठित किया गया है जो प्रतिक्षण परिवर्तित होता हुआ नय से नम्रतर होना चला जाता है। नायिका की चित्रण में और ही सौन्दर्य है, बोलने में और ही सौन्दर्य है, हँसती है तो सौन्दर्य कुछ और ही हो जाता है और उसके रुठने में भी मनोहर मुन्दरता है। ये सभी सौन्दर्य एक ही नायिका से प्रस्फुटित हो रहे हैं पर हैं पृथक्-पृथक्। नायिका ऐसी रमणीय और मनोमुग्धकरिणी है कि उसके एक-एक त्रिपा-कलाप से प्रेमा के नये-नये द्वार खुलते चले जाते हैं, उसका प्रत्येक आवरण नवीन कान्ति और मोभा का भूजन करता चलता है, उसे तो मदन ने अपने विशेष मनोयोग से विसृष्ट किया है। उसके अंगों से तो छवि छलकी पड़ रही है।^१ है नायिके। तेरे अंगों की घर्णच्छटा तो करोड़ों आभूषणों की कान्ति के समान है। नायिका के स्वाभाविक सौन्दर्य का वर्णन करते हुए आलम ने एक स्थान पर लिखा है कि तेरे अंग-अंग में तो ऐसी नवीन कान्ति झूट रही है कि जान पड़ता है जैसे तूने किसी रूप और सौन्दर्य के मुरुक को ही झूट लिया है।^२ तू भला जुही के फूलों के समान सज्जावत बनी हो रही है ? घने दामल के दो के बीच अपने तारुण्य के साथ तू तो जडाऊ गहने के समान दमक रही है, तू अपने हृदय की प्रेम भरी उमग के कारण मोती की हल्की-सी भासा का भी निषेध क्यों हुए है, और बीच के गुरियों की छोटी सी भासा पहनकर भी अक्षरा-सी प्रसीत हो रही है। नायिका के रूप-सौन्दर्य का यह चित्र अत्यन्त प्रभावशाली है। उसके सहज सौन्दर्य का वर्णन करते हुए अन्यत्र आलम लिखते हैं कि तेरे कन्ध से वहाँ वाले गान में हीरे की सी उज्ज्वल आभा है। तेरे लिए शृंगार के सारे प्रसाधन व्यर्थ हैं, तू तो अपना शृंगार स्वयं है, स्वर्णकार विधाता ने तुझे अनुपम शोभा प्रदान कर जडाऊ गहने-सा कान्तिपूर्ण कर दिया है—

‘और है सिंगार भार तुहो आपनो सिंगार,
विधि है सुनार तू जराऊ जैसी कीनी है।’

कुछ छन्दों में आलम ने नायिका के सौन्दर्य को शरीर के समस्त सततों का हरण करने वाला और उसे कामकेलि के सर्वथा उपयुक्त बतलाया है। इस प्रकार उक्तियों में आलम भावना की दृष्टि में बोधा के समीप आ गये हैं^३—

- (क) सौरभ सकेलि मेलि केलि ही की बेलि कीन्हीं,
सोभा की सहेली सु अकेली करतार की।
(ख) तपनि हरति कवि “भालम” परत सीरो,
अति ही रसिक रोजि जने रस चार की।

^१ घनप्रागन्द में भी यही भाव आया है—अंग अंग तरंग उठे कुति की बरिहै भनी रूप भ्रम परचवै।

^२ इसी से मिलता-जुलता भाव घनप्रागन्द में भी आया है—सुजानहित छन्द ४८

^३ बोधा की समान भाव वाली कुछ उक्तियाँ देलिये—

- (क) बीच में बोधा रचै रसरीति, मनो जगजोति चुबयो तिहि भारो।
यो दुरि केलि करे जग में नर धन्य चहै धनि है वह नारी॥
(ख) वेदशृचाधमून बतायौ हमें बुद्धि सेन तरणो की तरत तरगन बसतु है।
(ग) भूले कोऊ भन्त ही बतायत है बुद्धिसेन, धमून बसत है बिदोष नवतान में॥

- (ग) समि हूँ को रमु मानि सोने को मरुप ले कै,
 धनि हो मरम मो संवारो घनमार की।
 पानरो श्रंगेटी छाँगी अग हूँ तो लागी रहै,
 भलरनु अग भीनो भनव दुखल की।
 "आत्म" सुधारे कच कारे मटकारे नारे,
 डारे आये पाये प्यारी स्याम सुखमूल की॥

दूतों के माध्यम से—नायिका के मौन्दर्य, सौकुमार्य आदि का जो अनिव्यक्तन कवि ने दूतिकाओं के मुख से कराया है उनमें भी कवि की ही मौन्दर्य-दृष्टि और मौन्दर्यानुवृत्ति लक्षित होती है। प्रयोजन भी नायिका का मौन्दर्याद्भुत ही है, दूतिका मध्यस्थ मात्र रहती है। दूतों द्वारा नायिका के मौन्दर्य वर्णन में एक निरुत्तर्य नायक के हृदय में नायिका के प्रति रवि जागृत करना भी हुआ करता है। यह पद्धति भी आत्म में परम्परागत काव्य में ही आई है जिसके कारण कुछ तो उनकी स्वतन्त्र काव्यवृत्ति कांक्षति पहुँची है तथा कुछ कामुकता की भी अरविबर छाया आ गई है—

- (क) काम रस भाते हूँ करेरी केलि कीन्हीं कान्ह,
 फूलनि की मालिका हूँ मोंडि मुरझाई है।
 "आत्म" सुकवि याहि और सी न जानो बलि,
 ऐसी नारि मुकुमारि कही कौन पाई है।
 कमल की पात ल ल हाथ पाको पात छूजै,
 हाथ लाये मँली होय गात की निवाई है।
 अचर है मुख सनमुख तानों बात कीजै,
 ना तह उतास लाग मुकुर की हाई है॥
- (ख) हाँ तो स्याई कालि प्यारे कोटिक जवनु करि,
 तुम ऐसे रोप हूँ रवाई सु कहा जु की।
 कर परतत कुंभिलान कसेवर बाकी,
 बाही ती है एही तात पूल की ती नायुकी॥

प्रथम उदाहरण के अंतिम दो चरणों में सौकुमार्य का जो पवित्र भावना अनिव्यक्त-मूलक वर्णन रीति में ही मची जागृत होती वह पहले दो चरणों के कारण निरानन्द मँली हो गई है परन्तु दूतिकाओं द्वारा वर्णित नायिका का मौन्दर्य पूरी तरह अवश्य उभर आया है। वे तरह-तरह में नायिका के मौन्दर्य का वस्तुन करता है। उनमें स्वरूप-चित्रण में दूतियों ने उनमें अग कान्ति या वर्णच्छटा पर अविच जोर दिया है, उनकी उज्ज्वलता और मोरेपन को लेकर अनेक मनोहर कथन किये हैं^१—

- (क) ऊजरई की उजियारी मोरे तन सेन भारी,
 मोनिन की जोनि सों कुन्देया मानो बाही है।
 "आत्म" सुआती वनमाली देखि बलि दुनि,
 मुगड बनक की सी रूप गुन गाही है।

^१ आत्म केलि : छन्द ६६, ६७, ६८, ६९, ७७, ८३, ८५, ८८ ।

- देह की वनक वाके शीर में चमक छाई,
छीरनिधि मयि जिधौ चाँद चीरि बाढी है ॥
- (ख) अग अग जग जोनि जोन्ह मो उजियारी होनि,
ऊजरी उजियारी प्यारी मानो चन्द जँसो है ।
- (ग) काम केलि बेलि सो अवेली कुजवाम लरो,
बदन को आभा जनु फूलतु कमल है ।
कहि कवि 'आलम' अगमगन अग वाके,
रवि के किरनि मिलि कदमी को हसु है ।
- (घ) मुख ही को रासि रस रासि रूपरासि ऐसी,
रोम रोम नखमिख पामिख की खानि है ।
- (ङ) अलबेली बोलनि हंसनि पुनि अलबेली,
अलबेली डोलनि मे ओनि भी अगमगं ।
नैननि में मोहनि में छपर कपोलनि में,
ऐसी जाको जोवन जराऊ सो जगमगं ॥
- (च) पुण्यो ऐसी आनि घर पंढि है घरी मे बनि,
देहरी हुवार लगि दोषकु न छाड़िहो ।
- (छ) चन्दन लड़ाए चन्द चाँदनी सो छाड़ रही,
चन्द्रमा सो मुख धवि हाँसो चन्द्रिका सी है ।

नायिका की शारीरिक वांछित जछोर है, उसके अग-अग में सूर्य और चन्द्रमा-सी कान्ति है, उनकी आभा फूटी पड़ रही है, अग अग में जीवन का प्रकाश है। जिस घर में ऐसी नायिका पहुँच जाय उसमें देहरी दरवाजे तक दीपक की क्या आवश्यकता। दूनी द्वारा नायिका की अलग-एवाभा के ये विविध चयन कुछ ऐन्द्रिकता लिए हुए अवश्य हैं, परन्तु इनमें आलम की मोहर्ष भावना का अत्यन्त उत्कर्षपूर्ण स्वरूप गोचर होता है। ये वर्णन नायिका के कान्ति विषयक अन्य कवियों के वर्णनों से किसी प्रकार भी कम नहीं।

आश्चर्यास्पद रूप से आलम ने नायिका के रूप एवं अग-सौन्दर्य का जो वर्णन किया है वह भी देखने योग्य है। पहले तो शरीर की समूची प्रभा और कान्ति से समुप्य प्रभावित होता है, उसकी चक्षुर्धौष जब मिटती है तो मुख अगो पर दृष्टि जमती है। अगो के सौन्दर्य का वर्णन करते हुए कवि ने एक एक अग का पृथक्-पृथक् वर्णन नहीं किया है बल्कि एक समूचा चित्र उपस्थित करने के लिए एक भूलक में जितने अग कवि की दृष्टि में आ गये हैं उन्हीं का वर्णन किया गया है।^१ ऐसे वर्णनों में कवि की दृष्टि अपेक्षाकृत स्वच्छन्द रही है। कवि ने नायिका के अग और काम-मद भरे मुग्धित अगो का वर्णन किया है, गठीले अगो के सौन्दर्य चित्रण के माध्यमात् उनके प्रभाव की ओर भी आलम ने जव-तव सचेत किया है। वह कहता है कि नायिका अपने अगो के सौन्दर्य की मार से मन को मरोड़ या समझ डालेगी अथवा यह विचित्र यौवन की मत्तकाली अवश्य ही किसी न किसी मनुष्य के प्राण ले लेगी। ऐसे वचन प्रायः रीझे हुए नायक द्वारा बरामे गये हैं। रूप पर जो गीमता

^१ आलम केलि - छन्द ७१, ७२, ३९५, ७४, ८०, ८६।

है ये उसकी उन्नियाँ हैं इसी से इन वर्णनों की पद्धति को 'आश्रयाश्रित' कहा गया है। इन कवियों को नायिका के रूप और अंग-सौन्दर्य की वरूपना से उत्पन्न कवि के हृदय की निजी प्रतिक्रिया भी मान ली जाय तो कोई अनौचित्य नहीं। आलम ने भी रूप-सौन्दर्य के ये शृंगारी वर्णन बहुत अकुठ चित्त में ही किये हैं—

- (क) उरज उतग मानो उमगो अनग आवै,
कति बंठी आंगी उर गाढो जरीबन्द की।
सुभर नितव जघ रभा के से खभ-चलि,
मन्द मन्द आवै गति भद के गयन्द की ॥
- (ख) छाँठो अंग निपट सुठानि बानि ठानि ठई,
गाँठि से कठोर कुल जोवन की ठंठी है।
गुन की गभीर अति भारियं जघन जुग,
घोरे ही दिनन गोरी रूप रग जेठो है ॥
- (ग) देह मे खनक सी है लाँक हू तनक सी है,
भूपुर भनक सी है महाद्वि खडो है।
- (घ) भारी सो लगतु हियो ज्यों ही उर अँखो होतु,
टगनि भरति कटि दूटिबे टराति है।
- (ङ) भोली आंगी भलकं उरोज को बसाउ कलें,
जायक लगाए पाउं पावक तें गोरी है ॥

अंग-सौंदर्य का वर्णन करते हुए वही वही एक या दो अंगों के संक्षिप्त उल्लेख अथवा वर्णन से भी एक छवि सामने आ गई है, अंग-वर्णन के माध-साध कही-वही चलने, तिरछे देखने, मुस्कराने आदि का भी वर्णन हुआ है पर वह जागिक सौंदर्य के वर्णनों को पूर्णता प्रदान करने के उद्देश्य में हुआ है। सौकुमार्य का वर्णन करते हुए आलम लिखते हैं कि वह अपने हृदय के हार का भार भी नहीं सम्हाल सकती, प्यारी नायिका पान की ढाल भी है जो 'सीरी' हवा चलने से झीतल और गर्म हवा चलने में झुलस जाती है, वह तो कमल जली सी मुडल है जो स्पर्श में ही कुह्ला जाती है।^१

आलम ने नायिका की शोभा और सजावट का भी वर्णन किया है। यद्यपि कुछ छन्दों में आलम ने त्रिशा शृंगार के भी नायिका के सुंदर होने की बात कही है—'बिभू तिगार कवि आलम तिगारियो तन', और है तिगार भार तुहीं आवनो तिगार'—तथापि अनेकानेक छन्दों में उन्होंने नायिका के शृंगार प्रसाधनों का भी वर्णन किया है। स्वर्ण तथा रत्न के आभूषणों से उमकी शोभा और वाति में अमिवृद्धि हो जाती है, उसके शरीर की आभरण युक्त शोभा के समक्ष स्वर्ण की कपूरराएँ रमा आदि भी नहीं टहर सकती, फूलों के गहनों से सारे शरीर का शृंगार किये हुए नायिका फूलों की माला-झी जान पड़ती है, तथा जटाऊ गहनों के बीच वह ऐसी शोभा देती है जैसे कचन के खसमे में दीपकों की माला शोभा दे रही हो।^२

^१ वही • छंद ८४, ७६।

^२ आलमकेति • छंद ८७, ८६, ६०।

- (क) रमाऊ न भावें ऐसे रूप की आरम्भ देखि,
सोभिन शरीर मधि सोभा छमरन को ॥
- (ख) फूल ही के भार भरि सोस फूल पुलि रहे,
फूली सभि फूली छावें फूलन की माल सी ।
- (ग) दीपति नवीन मन पाति पट ओने मानो,
कचन के खम मे दिपति दीप माल सी ।

नायिका के स्वरूप की निमित्त चन्द्रमा की भरोचिया से हुई है, उसके आभरण उसकी शोभा की समृद्धि में योग देते हैं । वह छविदासिनी अपनी मटा से जब उतर जाती है तब ऐसा लगता है जैसे चांद डूब गया हो । कुसुमों सारी, फूलों के हार, केशर का तिलक, सुन्दर अंगिया, पाँवों में चूड़े, नाक में घेसर, हाथों में कगन देखकर नायक का मन उमंगित हो उठता है ।^१ अलङ्कृत शैली में कवि ने कभी उन्नेद्वय असकार के माध्यम में, कभी रूपका-निशायोक्ति के सहारे नायिका की रमणीयता का वर्णन किया है ।^२ अलङ्कृत शैली में किये गये वर्णनों में स्वरूप साक्षात्कार तो नहीं होना, किन्तु वर्णित वस्तु के सौंदर्य को। कार्यात्मक उद्देश्य अवश्य प्राप्त हो जाता है । आलम ने नायिका के एक-एक अंग के सौंदर्य की पुष्प-पुष्पक देखने की गीतिवद्ध कवियों की भरी प्रथा का पालन नहीं किया, किन्तु विशेष कारणों से नेत्रों का उन्होंने अपवाद रूप में स्वतन्त्र वर्णन किया है । एक छन्द में नायिका के नेत्रों में ही समुद्र मग्न्यन में निकले चोदह रत्नों की रूपना आलम ने की है जिस पर टीककर माला भगवानदीन कह उठे हैं—‘पह कमाल इसी कवि ने दिखलाया है’ परन्तु वह छन्द कवि की स्वच्छन्द कृति का चोतन नहीं करता, उसमें रूपना और आलंकारिक समन्वय ही विशेष है ।^३ कही आँखों को श्यामता, कही कटाक्षों की तीक्ष्णता आदि का भी समरकार वर्णन किया है ।^४ नेत्रों के ही समान अपवाद रूप में दाँत, कटि आदि पर भी दो-एक उल्लेख कवि ने की है ।^५ इन वर्णनों में भी वैचित्र्य ही प्रधान है ।

राधा—रूप-सौन्दर्य का वर्णन करते हुए आलम की निजी भावना ने जिस सौंदर्य का भाङ्गन किया उसी का स्वरूप उपस्थित किया, नायिका का वह रूप जैसा हम कह चुके हैं किसी अज्ञान नायिका का भी हो सकता है अथवा किसी गोपी का भी । राधिका का वर्णन उन्होंने विशेष नहीं किया, दो एक छन्दों में अवश्य उनके नाम का उल्लेख हुआ है । एक जगह उनके मीठुमाय का वर्णन करते हुए कवि ने लिखा है कि राधा मालती पुष्पों की माला के समान निर्मल और सौमन्युक्त है, कुसुम विसलयों के समान मुकामल है, सर्वोत्कृष्ट पद्मिनी जाति की है, उसके मुखे हुए मुमयित बंश मौक्तिक सरो के साथ शोभा दे रहे हैं, ऐसी भल्प वय वाली सृपभानु-नदिनी को देखकर हृदय घीसल हो जाता है तथा वह कथल-

^१ यही छन्द ६१, ८१ ।

^२ यही छन्द ७८, ७९ ।

^३ यही छन्द ३४ ।

^४ यही छन्द २६, ६४ ।

^५ यही छन्द ३३४, ३६१ ८१ ।

कलिका के समान ऐसी मुकुमार है जो स्पर्श में ही कुम्हना जाती है।^१ ऐसी राधिका का प्रभाव कृष्ण पर कुछ कम नहीं, कृष्ण उगक रूप पर जिसपर दृष्टि टालते हैं उधर ही रीक रहते हैं।^२ उसके अंग तो अंग अलंकार भी कृष्ण को मुग्ध कर लेते हैं—“कूरी ही में चाहिं चूर भयो बाही धरी को”, कृष्ण उसके वस और रूप को जुटैया से दो टुक हो जाने हैं—

मिसुता की सानो वंस रूप की जुन्हाई जैसे ।

आधे हो निहारि नैना आधे-आध के गई ।

ऐसी प्यारी राधिका श्याम के मुख की मूल है। आलम ने एक जगह यह कहा है कि राधिका के रूप-वर्णन में वह एकदम असमर्थ है, त्रिलोक में ऐसा कोई भी भाषन नहीं जिसके द्वारा राधिका के स्वरूप को प्रदर्शित किया जा सके, समस्त उपमायें व्यर्थ हैं^३—

वृषभानु सुता सम कहन कहूं, आलम त्रिभुवन में जु रघु ।

यह मन कम बच के जानियहु कवि कहियो सो सर्व सुख ॥

कृष्ण—कृष्ण प्रायः सभी स्वच्छन्द गृहारी बवियों के आलम्बन रहे हैं। इसका कारण केवल यही नहीं था कि भक्तिकाल और रीति-काल के रीतिवद्ध बवियों ने उन्हें प्रेम और गृहारी के आलम्बन रूप में ग्रहण कर रखा था, इसका एक बहुत बड़ा कारण यह भी था कि कृष्ण परम सौंदर्यमाली देवता थे जो किसी के भी रतिभाव को श्रेष्ठतम आलम्बन हो सकते थे, स्वच्छन्द बवियों ने या तो अपने प्रेम-पात्र के रूप-सौंदर्य का वर्णन किया है या फिर कृष्ण का। आलम की गोपिका कृष्ण के रूप पर, जग-प्रत्यग पर, आचरण और उनके क्रिया-कलापों पर यहाँ तक कि हँसने, बोलने, देखने और मुस्कराने पर भी रीझती दिखाई देती हैं, इस प्रभाव वगन के माध्यम से कृष्ण के रूप सौंदर्य की स्मृति की गई है। एक गोपिका का मन तो खड़े ही खड़े विक जाता है—कृष्ण आते हैं, जाते जाते एक एक बार मुँह मोड़कर उसे देख जाते हैं वस इतने में ही तो उनके रूप का दिप उसे चढ़ जाता है, उसके जीव या प्राण को जैसे वे खुरच कर ले जाते हैं, उसकी रूप स्मृति बुझनी ही नहीं^४। इस उद्दाम आकर्षण का मूल कारण था कृष्ण की अपार रूप शक्ति। कृष्ण का असीम रूप-सौंदर्य गोकुल की कुलीन से कुलीन गन्या के लिए और मती में मती कुलबधू के लिये एक खुली चुनौती था। आलम की गोपिका ने खुले आम कहा है कि कृष्ण को देख लेना ही मानी उन्हीं का हो जाना है, हमारा मयानपन, चातुर्य अथवा अभिमान सभी तब टहर सकता है जब तक हम कृष्ण की गर्मी तब नहीं जानी, उनके पास पहुँचने पर यह सब गायब हो जाता है—

तब ली सयानु अभिमानु कवि 'आलम' हो.

जो ली आलो नेकु छोरि बान्ह की नहीं गई ।

पार्व ते न आयो जान कीजतु बाही को भायो,

या तन बितिये नेकु अनु बाही की भई ॥

^१ आलमनेति छन्द ७६ ।

^२ वही : छन्द १६ ।

^३ वही : छन्द ३८६ ।

^४ आलमनेति : छन्द १२५ ।

व्यजना यह है कि श्रीकृष्ण अपूर्व सौंदर्यमाली हैं उनके रूप पर जो रोमता है उसे अपनी सुघ नहीं रह जाती, एक सद्य अनुरक्त को देख एक पूर्वानुरक्त को यह फटकार देखिये—

कहाँ आई बरिनि बेसुधिन को सुधि देन,
सुधि आयें बुधि जाइ सुधि बुधि हरी है ।
बरस सिराने नैना बरस सिराने नैना,
गहिली गवारि भ्रजों पहिलिय घरी है ॥

आसक्तिपरक इस कथन में भी अभिव्यक्त कृष्ण का मौन्द्य ही है। आलम ने कृष्ण के रूप की अपेक्षा रूप के प्रभाव का ही वर्णन अधिक किया है, चित्रवन का प्रभाव कई छंदों में दिखाया है—कृष्ण ने जिसे एक नजर देल लिया उसकी दशा अव्यक्त हो रही है, उसका हृदय उसी एक नजर के कारण नित्य दग्ध है, साँस लेने में क्षाका के वेध की सी ठूक उठती है, मर्द परवश हो गया है, मोद हराम हो गई है, पर ऐसी नजर से देखने वाला बेी हरदम आँखों में ही बैठा रहता है। कृष्ण की एक चित्रवन प्रेममूर्ति गोपिकाओं के सर्वस्वहरण के लिये पर्याप्त है, इनमें से ही उनकी कौन सी गति नहीं हो जाना ? उनके हृत्स्पन्द की गति महा-सीव हो जाती है और उनकी धमनियाँ का भी धीरेन छो जाता है। बेचैन और जब दना देने वाली कृष्ण की चित्रवन का इस प्रकार अनेक-विध वर्णन आलम ने किया है।^१ एकाध उदाहरण देखिये—

- (क) साँस लेत हिये में सलाका ऐसी सावति है,
कान्हू चितवनि माई नित चित नों बहै ।
(ख) पलक में ग्यारी बीनी नौदऊ बिडारि बीनी,
निति दिन नैननि में बेरी बेठोई रहै ॥
(ग) लटपटी वेले सलि खटपटी लागी आँख,
खटपटे आये सास मोहि लडू कं गये ॥
(घ) धीरे हो सें धाय पुकि आसल्य अधीन करि,
रिये धक्ककी है न धीरजु है धीनी में ।
भवत की ओड ने हगवल सगाई नेकु,
मोहि गयो मोहि सखी चपल चितोनी में ॥
(ङ) राजिध हगनि तेरे राजत बिनोकि हग,
रीझि बनि भई लोकि कहुँ न पराइहै ।

कृष्ण की वाँसुरी आदि का प्रभाव दिखाकर आलम ने उनकी मनोहरता की ओर भी व्यजना की है।^२

पुनल छवि—रति भाव के सर्वोत्कृष्ट आनन्दन राधाकृष्ण की युगल छवि का चित्रण आलम ने इस प्रकार किया है—

^१ आलमकेलि - छन्द १५०, १५१, १३८, १४१, १४३ ।

^२ आलमकेलि - छन्द १२७, १५७, १२६, १४७, ३८७, ३६०, १४२ ।

चाह तनवलि प्रसून नता विधौ स्थाप घटा ना दिग्विजुन गोरी ।
 मधुपावलि वज्र की धाम मनो छवि पारल बँचव धन की जोरी ॥
 मूर्तिवन्त मन्द नमीप विषं चढवागि मिता बहु योगी ।
 जो बलि धातन नीके मर्गो तो पं नन्दलना ब्रह्मगु विनीरी ॥

इस वर्णन में कान्ति और अनुपम से जायत राम जी कृष्ण के ऐश्वर्यमय रूप को बलवन्त पद्धति पर प्रत्यक्ष बताया गया है किन्तु यहाँ कवि का जनना भावोन्मेष भी प्रष्ट है जिसकी प्रेरणा ने ऐसी रमणीक कल्पना मनव हुई है बिषबोध न होंते हुए भी यह वर्णन अपनी अलंकरण में आह्लादक है । उनके कुछ मोहक प्रेम व्यापारों का विश्व जालम ने इस प्रकार खोला है—

गुन रूप निधान विविध बहु हिन प्यारी मिता मधु मंजन की ।
 कवि 'धातन' पूरन धान मनीष मुँह दिपे दुनि मंजन की ॥
 कर पल्लव बरबल लौ हय छोरनि रेव रबै पनि धंजन की ।
 लिलली हन मरुत बंज की धन सं चहु मंवारत धंजन की ॥

ऐसा लगता है जैसे वज्र के कोमल पल्लवों ने कामदेव मन्त्र की पाँव मँवार रहा हो । एक अन्य विश्व में गुण प्रेमियों को परस्पर एक दूसरे के कचे पर अपनी मुद्रा का वर्ण किया गया है, मगता है जैसे चपे की लता नीचे धर्म पर चढ़ी हुई हो—

कदनी मुज स्थाप के कचे धरे लनी मनी प्रीति ही रीति दूरी ।
 धमि ता तन स्थाप की मुन्दरता मानी संतता नग नील बरी ॥

इन वर्णनों में भी सौंदर्य है उसमें प्रिय-प्रिया-स्पर्श तथा धन व्यापारों की निदर्शना के साथ-साथ मनोहर कल्पना और अलंकार-विधान का योग देतने सामक है ।

धाम-मोहों के कृष्ण—धाम-लगेही प्रदग्ध न निर्मल प्रादुर्बल के मन्मथ कृष्ण के कुछ मोचन करने वाले मुलावृन्द का उनके नवें आनन्दक व्यक्तित्व का कवि ने प्रनादी-सादर विश्व प्रकट किया है । इन वर्णन में कृष्ण में ईश्वरत्व का भी संकेत है । जो उन्हें जिस भाव से देखता है उसी रूप में कृष्ण उसे गोचर होता है—

भगवन् निशि भावन्त दलने । कामिनि हरमरुप पहिबाने ॥
 जोगिन जोगेश्वर हरि लेखी । रीतिन मूरि मरौदन देखी ॥
 पुरष पुरान बिदेसी जानै । संत संत रूप पहिबाने ॥
 मोर विचार नीतधन बीनै । निर्मल मूल नवन के खोलै ॥
 अप धननी पनि विहि जमि भाई । निह तन हँसे बँधर कन्दाई ॥

यह वर्णन हम समय का है जब रथ पर बैठाकर श्रीकृष्ण कुम्हलपुरी की ओर रविमयी के उद्धार के लिये जाते रहते हैं । भाताएँ पुत्र को मूलवर नारिदा पत्नियों को मूलकर, बालक माँ की मूलकर, वषिक अपने वाणिज्य को मूलकर श्रीकृष्ण को देखते रह जाते हैं । कोई उन्हें देखकर प्रकट हो जाता है, कोई परधरने लगता है कोई मतवाला होकर झुंझट हो जाता है । यह वर्णन मीठा स्वप्नर मे तुलसीदास इस रामरूप वर्णन से मिलता जुलता है । जिस समय रविमयी द्वारा सन्देश लेकर देवा गया ब्राह्मण श्रीकृष्ण के समक्ष पहुँचता है वह भी उनके रूप को देखकर झुत्ताई हो जाता है । इस प्रकार ज्ञातन ने

स्यमसनेही लण्डकाध्य मे कृष्ण के रूप का कोई त्रिलोप वर्णन तो नहीं किया है पर प्रेम दिखाकर उनके रूप की व्यञ्जना अवश्य की है।

रविमणी—रविमणी का जन्म नहीं अवतरण होता है। अपनी सुधृता और पवित्र मे वह द्रुम के चन्द्रमा से बढ़कर है। वह साधारण कन्या न होकर मानी देवलोक की प है। उसका जन्म वैशा ही है जैसे जनक के घर सीता का आगमन। उसके वाग्व्यपः दिव्यता के वर्णन मे कवि लिखता है—

‘विमलचन्द्र सम्पुट से उतरो। जानहु सुर पूजन की पुतरी ॥’

सदमी और सरस्वती के छेप्टनम गुणों से वह विभूषित है। उसके जन्म सेने पिता का मघन रात-दिन प्रकाशमान रहता है। सुबह और चन्द्रमा का प्रकाश वहाँ अपेक्षित ही नहीं जहाँ रविमणी रहती है। सौ दीपक जलाने पर भी वह प्रकाश न होगा जो ए रविमणी के कारण होता है। वह के दीपक से समान वह दोनों कुनो को उजाग करने वाली है। आगे चलकर कवि ने हमारे आगत साक्ष्य का (वय सन्धि का) वर्णन किया है। बाल-वय की जाते गयो, यौवन के मक्षण और गुण जम जम से चन्द्रमा क कलाओं के समान बढ़ने लगे, पुतलियों से व्यामता का गई, भीता मे वज्रता, कटि मे शीघ्रता, गति मे मन्दरता, चेनो मे मीनता या वपनता, घबो मे लम्बा आदि। और आगे कवि ॥ विवाह का शृंगार किये हुए रविमणी के वदनानुपगो का वर्णन किया है जिसमे केसर चविच चून्नी, तिलक, अक्षर, कज्जल रेखा, कर्णभूषण, नगत्राटन छुटिला, हाथ या दाम वैणीबन्ध पर पृथ्वरीमा, माग मे सोमी, ककण, यगजलिज घुटाहार, कृगुमवर्ण के भीने वस्त्र, सुगन्धि-चविन जोली आदि का वर्णन किया गया है।

कामज्ज्वला—साधारणतः प्रबन्ध मे कामकदता के रूप का कवि ने विराद वर्णन किया है। कवि कहता है कि उसके रूप की सीमा नहीं है, सहस्र जिह्वाएँ भी उसका वर्णन नहीं कर सकती। वैश, मणि, मणि के मोती, आगे मयनक पर शटवती हुई मणि, कर्णभूषण, तिलक, अंगु, चित्राग, नेत्र, कटाक्ष, नासिका, केसर और उसके मोती, *पोलो पर सिन्न, बलके, अधर, हास, वचन-मायुरी, कटमात, मोक्तिवशाम, कुच, बांह, शीघ्र उदर, रोमावली, नाभि, कटि, जघन, नूपुर, पायल, कुमुदभी साठो और चोली, प्रियत वैणी आदि का कवि ने अवकृत होती पर व्योरेवार वर्णन दिया है। यह वर्णन परम्परागत है पर उसमे कवि की निजी सौन्दर्य-वेवना भी देखी जा सकती है। एक-एक अंग और उनमें सज्जा पर उपमाएँ निर्यादर की गई हैं जिनके कारण वष्य अरुन्त उत्कर्ष ने साथ सामन आया है। बटला के सौन्दर्य का पाठक के चित पर प्रभाव पड़े बिना नहीं रहता—

कुतल चिह्नर चुवाँहि ज्यों धाना। अनुपार कँषों अनिमाला ॥
मध्य मांग चम्बु गति अरं। दुधपार निधर सुत परं ॥
कट्टे कट्टे गुण कट्टे कट्टे मोती। अनु घन मे तारापन मोती ॥
मध्य घन आनिक दिपुं श्री मुस्तापन सग।
द्विज दित जोनि धरं मनो, मनि उद्यती जु मुनज ॥

कदम्ब के वृक्षकौशल आदि का प्रदर्शन करने लो कवि न उससे सौन्दर्य मे चार बाँद लगा दिए हैं।

भाष्यवान्त—भाष्य के रूप का दर्शन कामदेव की मंगेय मन्त्रा में प्रयोग के मध्य किया गया है जिसने साथी मन्त्रा पर उसके व्यक्तित्व का प्रभाव बख्ते तुरन्त दिखाया जा सका है । भाष्य भाषात् कामदेव का शोभा दे रहा था, अष्ट में मौलिक मान, चारों में दुष्टान, विराग नेत्र, नहीं छोटी और चमत्ता, निर पर चमटी । उन्हा मध्य, नेत्रनी और जलन्त प्रभावशाली व्यक्तित्व देखकर साथी मन्त्रा खोंक उठती है, सब अन्तर्गत उनके सम्मान में खड़े हों उन्हे है । लोच कामन में बहने लगते हैं कि ये मौन है—

कं रे इन्द्र की मध्य है, कं बाहर की मान ।

कं बुद्धि के उच्छ्र है, कं विस्मय के राग ॥

भाष्य के मंगेय-मन्त्र तथा भाष्य-कौशल का दर्शन कर बहिन ने उनके मौलिक की ओर भी उन्मुख रूप में प्रस्तुत किया है ।

समग्र रूप में ज्ञान के रूप-मौलिक दर्शन पर हृष्टिपाठ करने हुए उन्हा नेत्रों कि ज्ञान में मौलिक-विषय के क्षेत्र में प्रवेश हो जिनका अन्तर्गत पदार्थ का अन्तर्गत न किया हो परन्तु उनमें मौलिक की देखने, परलने और उन पर शोभने की मन्त्रा शक्ति की और इन्ही में उनका रूप-मौलिक-दर्शन बहिरा है । रूप के प्रभाव और उनके अन्तर्गत, उन्हा रमणीयता और अन्तर्गत का जिन माना रूपों में उन्हे दर्शन किया है वह उन्हे अन्तर्गत बहिनों की कौटि में दिशान में महान्त हुआ है ।

धनमानन्द धृत रूप-मौलिक दर्शन

धनमानन्द का प्रेम जिन मुञ्ज के प्रति था उन्हा दर्शन उन्हीं पुरे दिशान और भाष्यान्त के नाम किया है जहाँ तक कि हृष्टि और भाष्य रूप के मौलिक दर्शन में उन्हीं उन्ही शोभा का परिचय नहीं दिया है । भाषा की अन्तर्गत हृष्टि के रूप-मौलिक का विषय अधिक है ।

मुञ्ज—धनमानन्द के जीवनकाल के मध्य में इन देव हो चुके है कि मुञ्ज कीव थी । वह दिल्ली के बादशाह मुहम्मदशाह खानि की मन्त्रा की शोभा थी । उन्ही बादशाह के खान बलन धनमानन्द उनके रूप पर निद्रा में और उनकी अन्तर्गत इनमें इन्ही मौलिक की कि ये उन पर अपनी जान भी दे सकने के । उनके रूप और उनकी शोभा में उन्हीं उन्हा कर रहा था । ये दिल्ली मन्त्रा के बादशाह की अन्तर्गत कर सकने के पर मुञ्ज की नहीं । इन इन्ही कारण उन्हीं राजधानी छोड़ती पड़ी और मुञ्ज के प्रेम में दिवन्त हो बिहारी हुए वे मुञ्जान्त पहुँच । मारा जीवन उन्हीं देही अन्तर्गत किया पर निष्ठुर मुञ्ज की स्मृति उनके हृदय-देश से बाहर न जा सकी । मन में घँसे कौटि की तरह वह उन्हीं जीवन भर माली रही । जिन मुञ्ज में लिये धनमानन्द में इन्ही उच्छ्र, पौष्ट और अन्तर्गत है वह मुञ्ज कोई साधारण रूप वाली स्त्री न रही होगी । यदि धनमानन्द ने उनके रूप तथा अन्तर्गत की शोभा का कोई विवरण न भी दिया होता तो भी हम उनके बाव्य में अन्तर्गत उनकी मनोवस्था में धनमानन्द की प्रेमिका के रूप-मौलिक का अन्तर्गत कर सकने के बिन्तु धनमानन्द को ने उन मन्त्रा में हमें अन्तर्गत में नहीं मन्त्रा है । मन्त्रा छन्दों में विराट रूप में उन्हीं मुञ्ज के रूप का, शोभन का, अन्तर्गत का, मन्त्र छन्द का, हँसने, बोलने, चलने, देखने आदि का दर्शन किया है । जो हमारे रति भाव या प्रेम का भाव

होता है उसका एक-एक अंग हमें मधुर लगता है, उसकी एक-एक चाल और एक एक दात में हमें अपूर्व माधुर्य सञ्चित होता है। मुजान का रूप घनआनन्द ने इसी भाव से अंकित किया है।

घनआनन्द ने मुजान के रूप का क्रमबद्ध रीति में अथवा कवि-परिपाटी के अनुसार शिखर से नख तक का वर्णन एक साथ नहीं किया है। मुजान की समस्त छवि के जिस अंग का आकर्षण अधिक रहा है अथवा जिन अंगों का प्रभाव मन पर पड़ा है उसी के चित्रण में वे प्रवृत्त हो गये हैं। कवि का ध्यान प्रायः छवियों के चित्रण पर रहा है। एक-एक अंग की, उसकी सुन्दरता की अलग-अलग कसबें देखने-दिखाने की प्रवृत्ति उनमें नहीं। कुछ छन्द ऐसे मिल जायें जिनमें केवल एक हो अवयव (आँख या चित्रण, कटि, कंठ आदि) का वर्णन करने के बखि रह गया है परन्तु वहाँ भी किसी अंग विशेष का वर्णन कोई अभिप्राय रखता है। ये वर्णन उस अंग विशेष की अनिवार्य गोमा या प्रभावप्लुता दिखाने के लिये या किसी नवीन पद्धति पर अंग वर्णन करने या किसी ऐसे अंग का वर्णन करने के लिये लिखे गये हैं जिसका वर्णन कवियों ने सामान्यतः नहीं किया है। आलम्बन का समस्त रूप भी कवित्त या सर्वय में चित्रित कर सकना सम्भव नहीं इसीलिये हम देखते हैं कि मुजान की सौन्दर्य वर्णना का प्रत्येक छन्द उसकी एक नई छवि लेकर सामने आता है। छवि में नवीनता तीन कारणों से आती है—एक तो दृष्टिकोण या दृष्टिबिन्दु के बदल जाने अथवा उसकी भिन्नता के कारण, दूसरे रूप गोमा की अतिशयता के कारण, तीसरे हृदयगत प्रेम के आधिक्य के कारण। दृष्टि भिन्न भिन्न अंगों या अंग समूहों पर पड़ती है इसलिये नई-नई छवियाँ कवि प्रस्तुत करता गया है तथा भिन्न भिन्न अवयवों की नई-नई दृष्टियों के समिल-पटता के कारण वणिज छवियाँ मानाविन हो गई हैं। साथ ही मुजान के रूप और अंग-प्रत्यंग का सौन्दर्य 'क्षण क्षण नवीनता' वाले सिद्धान्त के अनुसार जितनी बार वर्णित हुआ है उतनी ही बार नई गोमा और प्रभाव के साथ कहा गया है। फिर मुजान के रूप पर कवि की निजी रीक या उल्लास में भी तो कुछ कम नहीं है, उसके कारण भी एक ही अंग के बार-बार किये गये वर्णन में नवीनता, ताजगी और नई कान्ति आ गई है। इस प्रकार कवि ने मुजान के रूप का नाना छन्दों में विस्तार के साथ नाना प्रकार से वर्णन किया है। मुजान की रूप सौन्दर्य वर्णना की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उन्होंने साक्षात्कृत एवं स्वानुभूत सौन्दर्य का आत्मक भाव से वर्णन किया है। इसी आत्मतत्त्व या प्रतिवेपसितकता (Subjectivity) के ब्रभाव के लीति कवियों के रूप वर्णन एक से और निर्विशिष्ट हो गये हैं जब कि घनआनन्द जी के रूप और छवि चित्र स्वकीय और अपरम्परागत बने जायेंगे। उनका बहुत सारा सौन्दर्य और उन चित्रों की श्रेष्ठता का बहुत सारा श्रेय उसकी इसी आत्मनिष्ठता की दिया जायगा। उसमें जो नवीनता है, ताजगी है, सूक्ष्मता है, स्वच्छन्दता और नवीन भावनाओं और कल्पनाओं का योग है, वह सौन्दर्य-चित्रण की इसी आत्म-परक दृष्टि के कारण। बाह्य रूप सौन्दर्य और अग्रावस्था के भी वह में जाकर कवि ने जगह-जगह मुजान के आन्तर-सौन्दर्य की जो भलक दी है वह भी वही मामिक और हृदयस्पर्शिणी है। कुछ चित्र या वर्णन रीतिरिती पर भी मिलेंगे जिनमें अलङ्कारों की योजना के सहारे रूप का साक्षात्कृत स्वरूप गया है पर वही भी अलङ्कारिता में नयापन और ताजगी मिलेगी। मात्र पिच्छेपण औरों में एक बार मिल भी सकता है पर घनआनन्द में नहीं।

इस दृष्टि से वृत्ति की स्वच्छन्दता धनज्ञानन्द में जितनी मिलेगी ओरो में नहीं। जब मुजान के अंग-सौन्दर्य के वर्णन देखिये।

दिए, बेरा, भाल, घूँघट, श्यामन साड़ी—मुजान के चिकने बेशों की जाकपंक लठे उनके स्वच्छ मुख पर फँक कर उनके मुहाग-विदु-मल्लि नाल और दिए को जो शोभा प्रदान करती है उसका बचि से बखान करते नहीं बनता—

चौकने छिहुर नीके धानन बिगुरि रहे,
कहा कहौ सोभा भाग भरे भाल सीत की।
मानौ धनघानन्द मियार रत सौ मँवारी,
चिक मँ विलोकनि वहनि रजनीन की ॥

उमके मुने हुए बेशों की देखकर पपीहे दीहने लगते हैं क्योंकि मुल्ल वृत्ताना में पपीहो की अपने प्रियतम मेघ की प्रतीति होने लगती है और श्यामवर्ण के उनके सघन बेश अपनी वर्ण-छटा के कारण धमरो की भक्ति जाबना के आनन्दन हो गये हैं। रात्रि में रापन के समय या प्रातःकाल सोबर उठने पर छूटी बलको या विखरी हुई लठो के सौंदर्य की भी चर्चा की गई है। भाल के वर्णन में बचि ने मुहाग-देगि या मगल विदु की चर्चा की है। उसका भाल सोभाय बिल्ल में उभोतित रहता है जिससे उनके प्रति उसके प्रेमी के प्रेम का भी पता चलता है। एक दो छन्दों में धनआनन्द ने मुजान की "घूँघटवारिये" कह कर उसके अवगुणित रूप की भी प्रशंसा किया है और उनकी मतज्जना तथा तत्कालीन घूँघट के रिवाज का भी परिचय दिया है—“घूँघट काडि जो लाज सकेतति लाजहि लाजति है बिनु जाजनि ॥” एक जगह श्यामन रंग की माटी भी उसे पहना दी गई है अगो की गौरी कानि जिससे बाहर फूटी पड़ती है। धनआनन्द को बसू, गन्द, स्थिति, भाव मयी कुछ की विरोधात्मकता में जो सौंदर्य लज्जित होता था उसी के आधार पर उन्होंने अपनी गौरी मुजान की सावनी साड़ी भी पहना दी है और स्वयं मुग्ध भाव से उसकी प्रशंसा करते पाये जाते हैं—

श्याम घटा लपटी पिर बीज कि सोहै अभाव-भर उज्जारी।
धून के पुंज में ज्वाल की भाल सी पे हग-सीतलना मुखकारी।
कँ दकि छापी निहार निहारि मुजान-निवा-तन-दीपनि ध्यारी।
कँसी फबी धनघानन्द चोपनि भी पहिरी बुनि माँवरी सारो ॥

भीह और नेत्र—भीहो के वर्णन में उनके बाँधपन (बद्धता) का उत्प्रेक्ष विरोध रूप से किया गया है, उनकी विचित्र चपलता, तनाव (रोप या गर्व आदि का सूचक), मझिहटता आदि अन्य गुणों का भी संकेत मिलेगा। नेत्रों का वर्णन अपेक्षाकृत अधिक किया है, नेत्रों की प्राणवत्ता, जाकपंक शक्ति, प्रभाव डालने की शक्तता आदि इसके कारण हैं। नेत्रों की विरासतता, रंगीलापन, श्यामता, उज्ज्वलता, मुन्दरता, वाग-मद मल्लता, आनन्द के आश्रय से घृष्टा होना, ओजस्विता, अजन अश्रित होना, नेह युक्त होना, चतुरता, चपलता, रसिक्ता, बरबीलापन (बढ़ने की प्रवृत्ति), लाल से पालित होना, तीक्ष्णता, प्रसिद्ध उपमानों का दर्प दलन करने की शक्ति, सलज्जता, शीलमुक्तता, हँसीलापन, वातिपूर्ण होना, रस-राशि सम-

नित होना, यनरजिनी एभ रसस्त्राविनी शक्ति, रनेह समन्वित होना, वृप्ति आदि बातों का वर्णन नाना छन्दों में किया गया है।^१ कुछ उदाहरण सीजिये—

(क) भलकं प्रति सुन्दर भानन गौर छुके हृग राजत काननि छुव ।

(ख) दक विलास रगोले रसाल छवोले कटाक्ष-कतानि में पडित ।
भानन्द-भ्रासव-धमरे नैन मनोज के चोजनि ओज प्रचडित ॥

(ग) मीन-कज खजन कुरम मान-भग करे,
सोचि घनभ्रानन्द सुले सकोच सो भड़े ।
नैन नैन तेरे से न हेरे मैं भनेरे कहूँ,
घाती बड़े काती लिए छाती में रहूँ चड़े ॥

(घ) पानिप घुरी परो निलरी, रसरसि निकाई की नीवहि रोप ।
साज लडी बडी सोल गसीली मुभाय हंसीली चिते चित लोपे ।

(ङ) खजन ऐसे कहा मजरजन, मोवनि लेखी कहा रस डार सो ।
कजनि साज को सेत नहीं, मृग ऐसे, समे ये सनेह के सार सो ।
मोतिन के यह पानिप-जोनि न, बान-जिबाई न जानन भार सो ।
मीठ मुजान सिरावत सो हृग है घनभ्रानन्द रग अपार सो ॥

नेत्रा के सौंदर्य वर्णन में कवि की दृष्टि केवल उनके आकार प्रकार और वर्ण लोभा तक ही न जाकर उनकी सनग्गता, अनुरक्ति, तीक्ष्णता, रसार्द्रता, छका हुआ होना या नशीलापन, अडियलपना, काम के मद में रेंगा होना आदि आंतरिक गुणों पर भी मई है जिससे मुजान के बाहरी स्वरूप तक ही नहीं हम उसके आन्तरिक रूप तक भी जा सकते हैं। इन आन्तरिक गुणों का सबेस कवि के निजी निरीक्षण एवं अनुभव का सूचक है। जिन छन्दों में पोझा असहृत शैली का प्रयोग हुआ है वहाँ भी विष्टेपण वही मिलेगा। ऊपर के अन्तिम उदाहरण में मुजान के नेत्रों के सामने प्रसिद्ध उपमानों को जो फीका टहराया गया है वह सूरदास की स्वच्छन्द भावमयी वर्णन शैली का स्मरण दिलाता है।^२

नाक, घात, अधर, शीवा, मुख^३—नामिका का वर्णन कवि ने बिल्कुल ही नये ढंग से किया है परम्परा की जिसमें कोई भी क्लृप्त वही है। मुजान की नाक जरा चढ़ी रहती है, नाक चढ़ी रहना मुहावरा है जिसका आशय है सदा ईप्सु रोप में रहना जो प्रायः रूप-वती स्त्रियों के स्वभाव का एक अंग होता है। इस स्वभाव के मूल में रूप का अस्मिमान तथा सब से लोक में उछी रूप के कारण प्राप्त प्रशंसा या प्रतिष्ठा कारण-स्वरूप हुआ करते हैं। रूप के कारण ही जिसे सब तरफ आदर मिलता है औरी की अवहेलना करने का उसका स्वभाव हो जाता है। निष्ठुर मुजान की प्रकृति ऐसी ही थी—

^१ घनभ्रानन्द प्रभावतो-स० विद्वनायकप्रसाद मिश्र मुजान हित : छन्द १६२, ३०, ८५, ३६२, ३७५, १८, ५२, १८५, ४०२, १३७, प्रकीर्णक छन्द २, २२ ।

^२ उपमा नैन न एक लही ।

कवि जन कहत कहत चलि आए सुधि करि करि बाटू न बही ।—(सूरदास)

^३ मुजानहित : छन्द ३०, ६८, २१६, ८५, २१०, प्रकीर्णक : २२ ।

घनलि चढे भ्रमोपो विस्र चढि उत्तरं न,
मन-मग भूंद जाको बेह सब ओर तें ।
बड़े मैन-मतवारे नैनन के बीच गरी,
खरिये निडर अँची रहै रूप ओर तें ।

नाक की छेद, नाक चढन की मुद्रा, एकदम (एरी) निडर और ऊँची नाक तथा नय
— इन सारी बातों का वर्णन ऊँची, लम्बी, इतराती हुई मुजान की सुन्दर नाक का सौन्दर्य
प्रत्यक्ष करा देते हैं । कवि ने नाक चढो रहने का और उसकी निडरता का कारण भी
बिल्कुल सटीक दे दिया है—“खरिये निडर अँची रहै, रूप ओर तें ।” दाँतों के वर्णन में
उनकी शुभ्रता और चमक ही विशेष बयित हुई है और उनकी वाग्मि की भौतिकदामवत
ठहराया गया है तथा ओठों के वर्णन में अरुणता की चर्चा की गई है । अधर दाँतों के वस्त्र
हैं क्योंकि वे उन्हें आच्छादित किये रहते हैं । जिस प्रकार फाग खेलने वाली गीरी के आचल
में गुलाल भरा रहता है वही ही खाली मुजान के अधरो में भरी हुई है । लाल अधरो
की यह भावना कितनी भव्य है । मुजान की घोवा की गर्वीनी और मात्र के समय एक
विशेष मुद्रा में मुड जाने वाली बतलाया गया है । घोवा की यह गरबीली मानयुक्त भगिमा
पट्टी हुई नाक वाली छवि को पूर्णता प्रदान करती है और मुजान के आम्पतर स्वरूप को
और भी अधिक स्पष्ट करती है । पर इससे क्या ? मुजान की शरोध मुद्रा भी घनजानन्द
के पागल मन की सुख और सन्तोष ही प्रदान करती है । उनसे प्राण उसकी ऐसी ही मुद्रा
पर भीग भीग जाते हैं । मुजान के रूप वर्णन के साथ-साथ अपने हृदय और मनोभावों का
सस्पर्श देकर घनजानन्द ने इन रूप चित्रों को अधिक जीवन बना दिया है । और कवि
घोवा के वर्णन में कम्बु कपोत आदि की मिसाल बँटाने पर घनजानन्द उसी चित्र को
प्रस्तुत करने वाले कवि है जिसका सम्बन्ध परिभाषी विरित रसज्ञता से नहीं, बरन आरम्भगत
अनुभूति से होना था । सम्पूर्ण मुख का वर्णन करते हुए कभी तो घनजानन्द ने मुजान को
रूप की राशि छूरा दिया है, कभी उसके सौन्दर्य की मुघा के कारण चकोरी को उसके
पीछे छोड़ा दिया है और कभी उसके मृदुल मुखमण्डल को मिथोरिया फल के समान कहा है ।
सम्पूर्ण मुख के साकेतिक अथवा व्यञ्जनात्मक पद्धति पर प्रस्तुत ये छवियाँ एक से एक
अनूठी हैं । ये बिना अत प्रेरित भावना के कारण ही इतने सजीव रूप से प्रस्तुत किये जा
सके हैं । मूँह को मिथोरिया फल या आम बतलाना एकदम नई और रागलिप्त (हृदय
सपेटी) मूर्त या रूपना का परिचायक है ।

उरोज, उदर, पीठ और कटि^१—मुजान के सज्जन उरोजों का विषय वर्णन न करते
हुए केवल एक ही दो स्थलों पर उनका किंचित वर्णन किया है जिसमें उनकी उठान और
दीप्ति पर थोड़ा प्रकाश डाला गया है, विस्तार के साथ उपमानों की मछी नहीं लगाई गई
है और न दुंदुभियों को ओषा किया गया है, न पर्णत्रुटी के बीच शिवजी को ही घिटाया
गया है वरन् केवल उस प्रभाव को व्यञ्जित किया गया है जो सुपमायुक्त एवं यौवन-मूकक
उरोजों द्वारा कवि के मन पर पड़ता है—

^१ सुजानरित : छन्द ३४७, ३६०, १०७, १०३, २० ।

प्रपत्ति पानिप-ओषे सरी, निधरी नयजोवन की सुघराई ।

नैननि धोरति रूप के भौर अचम्भे-भरी छतिया-उघराई ॥

उदर का वर्णन एक ही छन्द में त्रिस्तु शताशरण सूत्रमूलों के साथ किया गया है। उदर का वर्णन मध्यकालीन हिन्दी काव्य में बहुत कम हुआ है और इतनी नव्य रीति और भावोन्मेष के साथ तो विस्तृत ही नहीं। कमनीय कामिनी के उदर सीन्दूर के प्रभाव की भी ऐसी सघन प्रतीति नहीं नहीं कराई गई है। उपमानों की जोड़ा ठहराकर उदर सीन्दूर का उदरूप दिखाया गया है। इसी प्रकार भुजान को प्यारी पीठ की सुन्दरता का भी भाव-संयुक्त वर्णन देखिये—

सोना-मुसैब की ललितती कियों मान-नवात गदात की घाटी ।

कं इसराज-प्रकाह को मारग बेनी बिहार सों यों हूँ बटो ॥

काम कलाधार प्रीति हुई मनो प्रीतन-प्यार गदावन-पाटी ।

जाल की पीठि लखें घनश्रानन्द आनन आन सँ होनि उछाटी ॥

पीठ की हृदयाह्लादक उक्त वर्णना में प्रत्येक सादृश्य कवि चित्त की आर्द्रता लिए हुए है। उसी में उपमानों ने विधान को बढ़ाकर परस्परसंयुक्त होकर भी अपरस्परामन प्रतीत होती है। वेद और पीठ के ये चित्र निरानन्द स्वच्छन्द हैं। पीठ के चित्रण में प्रत्येक अप्रस्तुत एक नई कान्ति और गहरी अर्थवृत्ता लिए हुए हैं और इस सबके ऊपर वह रोमक देखने योग्य है जिसे आकृष्ट करने में भुजान के लीन के ये अवयव समर्थ हैं। इन अवयवों का वर्णन यों भी साहित्य में कम ही हुआ है। कवि को गूढमत्ता और सदृश अस्तिरव के वर्णन में घनश्रानन्द ने मो रच लिया है और कवि वर्णन अस्वस्थिती जो दृश्योत्तेजक उक्ति का नवियों ने की है घनश्रानन्द ने उनमें एक दो और जोड़ दी हैं। उसके वर्णन में कवि ने उक्ति विधान अवश्य अपने ढंग से किया है किन्तु कथ्य में कोई नवीनता नहीं है।

पिङ्गली, मुरबा, ऐंओ, ललचा (महावर और बँहरी)—रमणी के घुटने के नीचे के भाग का वर्णन हिन्दी रीतिवार कवियों ने बहुत कम किया है। प्रसिद्ध कवियों में तो पिङ्गली और मुरबा का वर्णन सामान्यतः उपलब्ध नहीं। ऐंटी और ललचों का वर्णन अवश्य किया गया है। बिहारी की नायिका की ऐंटी का महावरी सम्भ्र भायिका द्वारा उसके मोहने जाने का वर्णन और तात में पैरली हुई पद्माकर की नायिका के पावों के रंग से जिनैनी की छटा के उपस्थित हो जाने के वर्णन प्रसिद्ध ही हैं। घनश्रानन्द ने भुजान की पिङ्गली और मुरबा (ऐंटी के ऊपर बागों और का बेरा) का वर्णन कर सीन्दूरदशियों को नई दृष्टि प्रदान की है, अर्थात् अंगों की रमणीयता पर मन रमाने का मार्ग बताया है। उन्होंने कहा है कि साक्षात् रति से भुजान की सुन्दर पिङ्गलियों की कोराई को देखकर मन उसी में अनुरक्त हो जाता है, पिङ्गलियों की छवि पर ही पागल मन कुछ देर भुजों की शोभा देखकर ठिठक रहता है और इसी प्रकार क्रमशः गैडी, ललचे और महावर में लीन होता हुआ उसके पैरों पर ही भुज होकर वेमुच हो जाता है—

रति लखें हरी प्रद्ववाई भरी किङ्करीन गुराह्यं वेरि पनं ।

छवि घूमि घुरे न मुरे मुरवान सों सोभी पुरो रत भूमि लगे ।

घनश्रानन्द एडिन आनि मिड सरवानि तरे ते भरं न डगे ।

मन भेरो म्हावर चाफनि द्य सुद पायनि लावि न हाय लगे ॥

तलवों की लामो और पैरों की मेहदी की चर्चा भी कुछ छन्दों में की गई है^१ ।

ममस्त शरीर तथा श्रानुषण—एवाय स्थल पर कवि ने मुजान के समूचे शरीर का और उसके प्रमुख श्रानुषणों का भी वर्णन किया है । ममस्त शरीर का वर्णन करते हुए कवि ने उसमें मार्वात्रिच विवास जोर उल्लास दिखाने के लिए मुजान के शरीर में वसन्त के अधिवास की कल्पना की है और श्रुषण-श्रुपित तन की चर्चा करते हुए कवि ने उनके प्रभावों का विशेष विवरण दिया है । ये वर्णन भी मुजान की अग अग की उत्कृष्टता और आभरण सुश्रा उपस्थित कर उनकी रूप की भावना को उत्कर्ष प्रदान करते हैं^२ ।

इन प्रकार धनजानन्द ने अपनी प्रेयसी मुजान के अंगों का सौन्दर्य वर्णित किया है जिसमें कवि का रोमा हुआ हृदय भी लिपटा मिलेगा । रूप सौन्दर्य का यह वर्णन किसी बन्धित सौन्दर्य का वर्णन नहीं है वरन् उस मुजान का है जिसे वे निम्न देखते थे और जिस पर वे निम्न निमाद होते थे । इसी व्यक्तिनिष्ठता के कारण उनके रूप-चित्र एक विशेष भागिमा से परिपूर्ण हैं । उनमें एक प्रकार की स्वच्छन्दता है जो परस्परगत सौन्दर्य चित्रों की फीका बना देती है । इन चित्रों की ताजगी और ही है ।

मुजान के रूप तथा अंगों के सूक्ष्मतर सौन्दर्य का वर्णन—धनजानन्द के पास निरीक्षण के लिए बहुत ही सूक्ष्म दृष्टि थी फलतः के स्थूल अवयवों के सौन्दर्य का उद्घाटन करते हुए उनकी सूक्ष्म विशेषताओं और रमणीयताओं तक भी गये हैं जैसे अंगों की बान्धि, उज्ज्वलता, अरणाई, सौन्दर्य की महजता, मुकुमारता, मधुरता, उनमें निहित वृत्ति, तीक्ष्णता, उन्माद, शैथिल्य, मुगन्धि, गरूर, तारण्य, ताजगी, नरमता आदि तथा अंगों की मनोहर चेष्टाओं और क्रिया-बलापों के चित्रण द्वारा उन्होंने मुजान को रागिभूत रूप, रस और गन्ध की एक वास्तविक विवृति के रूप में प्रस्तुत किया है । मुजान का नैर्माङ्ग-सौन्दर्य-सम्पन्न यह जोरन्त रूप हिन्दी काव्य के पाठक कभी नहीं भूल सकते । ऐसे छन्द स्रव्या में भी वृत्त अधिक हैं । अनेक बार ये छन्द मुजान के स्वभाव अथवा आन्तर-प्रवृत्ति का भी छोटत करने पाये जाते हैं ।

रूप और मुख बान्ति—मुजान के रूप में सबसे अनुपम बात यह है कि उसे जितना ही अधिक देखा जाता है उसमें उतनी ही नई-नई शोभा दिखाई देती चली जाती है, यह शोभा परिमाण में इतनी अधिक हो जाती है कि उसकी नदी सी उफान बढ़ती है ।^३ धनजानन्द ने कभी मुजान को अनुपम रूप से परिपूर्ण या रूप की खान बतलाकर आश्चर्य व्यक्त किया है कि ऐसी सुन्दरता की सृष्टि कैसे हुई, जिघाता ने ऐसा आश्चर्यजनक मुजान किन प्रकार किया । ऐसे रूप को कवि ने अपनी विविष्ट अन्तर्कारिक दीप्ति में प्रस्तुत किया है जिससे उसका असाधारण उत्कर्ष लक्षित होता है । “नेनन जोरति रूप के जोर” कहकर कवि ने मुजान के रूप की असाधारण आकर्षण शक्ति को है क्योंकि उसके चक्करदार आवर्त में पढ़कर नेत्र दूबने लगते हैं । कभी उनके रूप की जगमगाहट के सामने रति की

^१ मुजानहिन्त : छन्द ८८, १२७, ४६६ ।

^२ मुजानहिन्त : छन्द ४६, ११५ ।

^३ वही : छन्द ४१, १६७, १६२, ६७ ।

रूपहीन ठहराया गया है, इसी प्रकार अग्न्याग्न्य उपमाओं को भी निरादृत किया गया है^१। एक जगह रूप को दोषाधी के पद पर जोड़ीला चुआड़ी कहा गया है—

रूप-वितार दिवारी किये निन जोवन छाकि न मूने निहारि ।
नैननि सेन छलं चित्त सो वित-बाढ भर्यो निज दधि विहारि ।
जीति हो को चमको घन आनन्द चेटक जान समान बिसारि ।
जीव विचारो पर्यो अति सोचनि हारि रह्यो सू कहा फिरि हारि ॥

रूप सम्बन्धिनी यह वरूपना कितनी नई है। इसी प्रकार एक जगह रूप की राखी भी बंधी गई है। रूप चित्रण के लिए ऐसी गति-निरपेक्ष और स्वच्छन्द वरूपनाएँ प्रस्तुत करना घनआनन्द सरीखे स्वच्छन्द-मन कवियों का ही नाम था—

पानिप मोती मिलाप गुही गुन-पाट पुही सु सु ही अभिलाखी ।
नीके सुभाष के रग भरौ हित जोति खरी न परं बहु माली ।
चाहू लै बांधी दं प्रीति की भाँति सु है घन आनन्द जीवन साखी ।
नैनन पानि बिराजति जान जू राखरे रूप-धनूप की राखी ॥

यहाँ पर अभिलाष, स्वभाव, हित-जोति, चाह, प्रीति आदि की भी चर्चा कर रूप के साध-नाथ मुजान के आन्तरिक स्वरूप का भी वही निपुणता से उद्घाटन किया गया है। मुजान का ऐस्य सुन्दर रूप घनआनन्द ने नेशी तो नेशी सदुत्पन्न आमुषों के प्रवाह में भी अक्षित कर रक्खा है। रूप-मुग्ध घनआनन्द यह नहीं समझ पाते कि मुजान के रूप में यह विशेषता है जो वह अमु प्रवाह पर भी अक्षित हो सका है या स्वतः उनके चित्त के सामर्थ्य की विलक्षणता है—

सिखि राख्यो चिन धो प्रवाह रूपी नैननि पै,
लरी न परति गति कलठ घनेरे की ।
रूप को चरित्र है घनन्दघन जान ह्यारो
शक्ति यों विचित्रताई मो चित-चितेरे की ॥

अपने इस रूप सौन्दर्य के आतिशय के कारण ही मुजान जब तब गुमान किये रहती थी, इस तथ्य की ओर भी घनआनन्द ने कुछ छन्दों में सूकेत किया है—कभी उसे 'रूप-मतवाणी' बतलाया है, कभी 'रूप-गुन-एँटी' कहकर उसने इतराए रदने की धान कही है^२।

रूप की सुन्दरता के साथ-साथ मुख की कान्ति का वर्णन भी अनेक बार आया है^३। मुख की कान्ति का सम्बन्ध वर्ण दीप्ति से भी है और आन्तरिक प्रकाश का चैतन्य से भी। मुजान की मुख कान्ति में दोनों का प्रकाश अन्तर्निहित है। मुख में कान्ति के उत्पादक कारण अनेक हैं। सहज सहास मुख मडल, कान्ति-प्रतिदग्गर्षित, स्वयं मुख का प्रकाश या वर्ण (गोराई) आदि। मुख की कान्ति के अभिवर्धक कारण हैं, हास विसास, झोल-बाल आदि। मुख की कान्ति और शोभा के बन्ध उपादान हैं—माधुर्य की उठती हुई लहर, हँस

^१ मुजानहित : छंद १६२, ४६६, ३४७, १६६, १८० ।

^२ वही : छंद १२७, १७६ ।

^३ वही : छंद ६८, १३३, १५४, १६२, १७३, १८०, ३५०, प्रकीर्णक १, २ ।

और आन्तर उन्मत्त आदि। सुजान की छत्रि मोतियों की माला की तरह उज्ज्वल है, करोड़ों चन्द्रमाओं की छटा को पीका करने वाली है, उसकी स्थाभा माधुर्य की ठंठी लहरें तरंगित करने वाली हैं। उसका उज्ज्वल मुख मुख जोर रंग की अनन्त सम्पदा है, छिटकी हुई वेश-राशि के बीच उसका उज्ज्वल और दीप्त मुखमण्डल ऐसा प्रतीत होता है जैसे चिक से चन्द्रमा की वहन भाँक रही हो, आनन की ऐसी उज्ज्वल दीप्ति के समस्त एक भी उपमा नहीं ठहरती^१। छवि या मुख की शोभा का वर्णन करते हुए कवि ने उसकी सहजता या स्वाभाविकता, रंगीलेपन, हँसीलेपन, अनुपमता, निरन्तरता और अकथनीयता की विशेष वर्णा की है^२।

अग दीप्ति^३—जैसी शोभा और कान्ति सुजान के मुख मण्डल पर सतत छाई रहती है वैसे ही आभा उसके अंगों में मदा बनी रहती है। घनआनन्द ने उसके अंगों की अरुण ज्योति का वर्णन किया है और कहा है कि उसमें सच्चा पानी है, वे रगमय हैं, उसके अंगों के थोड़ा हिल जान या चंचल हो उठने पर उनमें अनग रंग ढने बिना नहीं रहता। यह अगेट (अगदीप्ति) ऐसी से मिर तक देखी जा सकती है—उसके अंग रंग की माधुरी वस्त्रों से छनी पड़ती है, दर्पण से उसके अंगों की दीप्ति की तुलना करना अपनी बुद्धि के कुण्ठित होने का परिचय देना है, उसके अंग-अंग में काम कला की अशेष सम्पदा विलसित होती रहती है, अखण्ड प्रकाश में मण्डित सुजान के शरीर में दीपावली की भी शोभा दिखाई देती है, उसके हँसते हुए अंगों में गुलाल की सी लालिमा है और चमकते हुए दाँतों में अपूर की सी शुभ्रता, उसके अंगों की अमाधारण वर्ण छटा के कारण उसके अंग-अंग से रूप, रंग और रस बरसा पड़ता है, कान्ति की लहरें उठा करती हैं और ऐसा लगता है कि अद रूप धरती पर बू पड़ेगा, लमता है जैसे उसके अंगों की आभा ही द्रवित-स्रवित हो मत्सार में नाता रंगों के रूप में अवतरित हुई है। सुन्दर मलोन अंगों की ऐसी आभा देखकर मन मुग्ध हो जाता है। उसकी ज्योति जब भी जगती है नेत्र रम में पग जाते हैं, दर्पक आरमभेता धूम्य हो जाता है।

सौकुमार्य, सत्तज्जता, यौवनोन्माद (तारुण्य-दीप्ति), अरुणाई, सरसता और सुगन्धि—सौन्दर्य के अन्य मूलभूत उपादानों में उक्त बातों का वर्णन घनआनन्द ने किया है। सुजान के सौकुमार्य का, उसके अंगों के 'कोंकरे' होने की भी बात दो-चार जगह आई है, उसकी माह-दुलार भरी मूर्ति की मृदुता प्रशंसित हुई है। उसके अंगों की सुकुमारता का कथन एक जगह वदत सुन्दर और मशाय बन पड़ा है—

चातुर है रस-आतुर होहु न वान मयान की जान क्यों चुके।

ऐसी घटाननि छानन ही कित, धीर धरी न, परी छिग हूके।

देवि जियो, न छियो घनआनन्द, कोंकरे अग मुजान-चमू के।

चोली-चुनावट-चोन्हें चुभें चपि होत उजागर दाग उनू के॥

^१ सुजानहित ॥ छव १६२, १६६, १७३।

^२ वही - छव २८ १२१ २५७, ६८, ३१, ८३, २५२, ६७।

^३ वही छव ३४७, १५३, २८, १५४, १६२, १८०, २१६, २५१, ८६, १५४ प्रकीर्णक १, २२।

विन्तु वह सम्भोगनामना की पूर्ति और नृत्तिजनित वरणाई है—श्रौतियानि मे छावनि की झरनाई, हियो धनुराग लं चोरति है।' अघरो की लाली पर कवि की यह प्रमिद्ध उक्ति 'वसन वसन श्रोती भरिये रहै गुलाल' अतिशय सरम है। मुजान के मुख को मुखवन्द, अग-जग को रम की निधि या रसराराशि और स्वयं मुजान को रसीली कहकर कवि ने यह व्यञ्जित किया है कि रूप की राशि और वान्ति की प्रतिभा मुजान अपने अग-वैभव, रूप-लावण्य और परिपूर्ण जीवन के कारण परम रसमय थी। उसकी प्राप्ति मानो मुख का कन्द ही प्राप्त हो जाना था, राशिभूत मुख को वह सरम प्रतिमूर्ति थी।^१ उसके अग मुगन्धित थे, मुख और श्वाभो ने मुरभि की लहरो उठा करती थीं। घनजानन्द का सौन्दर्य-निष्ठ समस्त अपेक्षित गुणों की निधि था। यहाँ यह कथन आवश्यक नहीं कि काममूत्र कथित पद्मिनी, चित्रिणी आदि ऊँची जाति की बामनियों के अगो का मा वपन मुजान का हुआ है, घन-जानन्द की मुजान में जिम मुगन्धि की भावना की गई है उसका सम्बन्ध कवि की अनुभूति से था, वात्स्यायन के काममूत्र से नहीं। घनजानन्द ने कहा है कि मुन्दर मुगन्धि उमके अगो के सग ही बसा करती थी, उमके अग जिसमें महका करते थे, उसकी सामें उमके मुख की मुबाम में सनकर निक्का करती थी—'मुप को मुबास स्वास निमरति सनि है।' एक जगह उन्होंने कहा है कि जब वह मांस लेती थी तो उमकी सामों के साथ ऐसी मुगन्धि फूटा करती थी :मानो करोड़ों मुगन्धियाँ उमकी साँसों में ही सिमटी हुई हो—सासनि रुग्ध सोधि कोरिह-समोय घरे—यह मुरभि मुजान के सौन्दर्य को पूर्णता प्रदान करती है।^२

२१ स्वभाव—मुजान के सौन्दर्य चित्रों में बार बार उसका आन्तर स्वरूप या सौन्दर्य भी झलकता मिलता है। कुछ स्थानों पर उसके रूपवर्ण या अभिमान, यौवन गहुर, गुमान आदि की झलक देखी गई है पर मुग्ध-वित्त घनजानन्द ने कभी भी इसे दोष के रूप में नहीं चित्रण किया है, मुजान के प्रति अन्धभाव से मुग्ध कवि की उममें दोष दिखाई ही नहीं देते, यदि दोष दिखते भी हैं तो उसका मन उस दोष को दोष मानने को तैयार नहीं होता। मुजान के गुमान और गहुर की चर्चा प्रमगवस ही कवि ने की है। उन्होंने कहा है कि रूपाधिकन और यौवन-गहुर के कारण वह जब गाती है तो भी ईषत् रोप की ही मुद्रा में रहा करती है, उसकी गर्दन भी एक विशेष गर्वांसी मुद्रा में तनी रहती है, रूप और यौवन की चांदी मस्ती भी उसके ऊपर छाई रहती है, उमके नेत्रों में भी एक प्रकार की चमकता आई है। एक तरफ मस्ती दूसरी तरफ सज्जता और बार बार उमकी हँसी ही छवि का सकेत उमकी हिमति-मुसता या सहासता सूचित करता है, उससे लगता है कि मुजान प्रसन्नवदन रहनेवाली एक कैमनीय रमणी थी जो समय समय पर रूप और यौवन के गर्व और दर्प में जरा तन या एँठ भी जाया करती थी^३। कवि ने उसके स्वभाव की चर्चा न होकर भीधा ही बनाया है, अपनी व्यथा के चित्रण में जरूर उसे कठोर, निर्मम, उपेक्षापूर्ण आदि कहा है पर वहाँ पर दोष कभी उसके मत्थे नहीं मटा।

गति सम्बन्धी सौन्दर्य के चित्र : चितवन, हँसना, बोवधा, चलना आदि—रूपवती

^१ वही : छन्द १७६, १८५, २१६, ३६०।

^२ वही : छन्द ८८, १७५, १६७, २१६।

^३ मुजानहि : छन्द ६८, ११४, १७६, ८५, १०२ प्र० २२।

सुजान का हर कार्य-व्यापार उमणीय कहा गया है। उसकी बक्र भौंटी का हिलना या चपल होना, उसकी घुमावदार भौंहों का तन कर चमकना तथा देखना तो विशेष सुन्दर कहा गया है। अपनी चंचल और सुन्दर आँखों को विचित्र टेढ़ा करने जब वह देखती है तब वह नाना प्रकार का भाव देती है—उसकी चितवन का बौंचपन, ससज्जता (सज्जा से लिपटी होना, लज्जा से भीजी हुई होना, लाज लड़ी होना, लजीली चितवन), बोलमुत्तता (सील-गसीली, सील सौ लसीली) बौनापन या छुरे की सी लीटणता (धातवता, अग्यारापन, नुकीला होना, कटाक्षपूर्ण होना, धात बगने के अवसर को बसो न चूकना), नाना भाव-भेदों की व्यञ्जकता, हँसीली होना, प्रमत्तता (धूमरे बटाछि), गोभा वर्णन का गुण, प्रभाव या मार करने में काम-देव के बाण से भी अधिक सामर्थ्यवान होना, अपने दाँव या घात में न चूकना, आलस्यपूर्ण होना, नशा या लुभारी का रंग होना, प्रेम के रहस्य को जलसाना आदि बातों का वर्णन किया गया है।^१ सुजान की मुस्कान के वर्णन में कवि ने कहा है कि उसकी मृदु और मिठास भरी मुस्कान में रस निबुद्धा पटता है, बेसी मिठास अमृत में भी नहीं। हलास से भरी उसकी मुस्कान पहले अधरी पर आती है पीछे कपोलों पर अपनी खीन्ति या जागृति दिखावाती है। सुजान के हँसने से चन्द्रिका ही शुभ्रता प्रमरित होती है, कोटि-कोटि चन्द्रमाओं की कान्ति पीकी पड़ जाती है। उसकी हँसी धमेली की बिछी हुई बीमर है, उसमें कपूर की मरसना और सुगन्धि है, पुष्पराशियाँ उसकी हँसी की उपासना करती फिरती हैं। ये सभी उल्लियाँ और मादृश्य-योजनाएँ नितान्त स्वच्छन्द पद्धति पर हैं तथा उसकी हँसी की शुभ्रता, मृदुता, सुगन्धि और पवित्रता की अभिव्यक्ति करती पाई जाती है। उसकी हँसी में स्वाभाविकता है, रिक्का लेने की शक्ति है, उनमें आँखों के गले में लिये फंदा बन जाने का गुण है, वह मोहनी शक्ति की तान है, सुजान की हँसी अपने इन विशिष्ट गुणों के कारण चन्द्रानन्द के प्राणों को बहुत प्यारी है।^२ सुजान के बोलने में जो मिठास, प्यार, स्निग्धता, प्रमग्नता, अमृत्ता आदि बातें बणित हुई हैं उससे भी उसके सौन्दर्य का उत्कर्ष ही व्यक्त हुआ है। वह मदा हँसकर बोलती है, हँसी जैसे उसकी बोलों में धुली-मिनी रहती है, वह जब बोलती है तब खिलखिलाकर चाँदनी के समान, हल्की धूप के समान। हृदय पर हो उठने वाली फूँतों के बर्षा के समान अत्यन्त प्रिय लगती है उसकी वाणी—‘हँसि बोलनि मैं छवि बूलन की बरखा उर ऊपर आति है तू’।^३ उसके बचन मिठास में कामदेव के मग्न या बाण में कम नहीं। कोकिला का स्वरमानुष्य तो केवल यही सूचित करता है कि अभी वह बोलना सीख रही है, मृदु बोल के प्रथम पाठ पड़ रही है—यह पाठ वह सुजान में सीख रही है। बोला के सौन्दर्य के ये मृदु और पसमोहक अतिरिक्त अपरम्परगत और स्वच्छन्द हैं यह स्वयं स्पष्ट है।^३ सुजान की गति की सुन्दरता का वर्णन करते हुए उसके मुँहने, घूमकर, गति लेकर या एक विशेष ऐठ और ठमक के साथ चलने, मरालों के उसकी गति के अनुकरण के लिए पीछे-पीछे रोहने आदि का वर्णन किया गया है जिससे उसकी चाल की मद्दकता और उत्तमता सूचित हुई है। सम्पूर्ण प्रसंग में उसकी सलज्ज

^१ सुजानहित : छन्द ३१, ५७, १२७, १५६, १६२, १७३, १८१, १८५, ३४७, ३६०, ३५२, ३७५, १५५, प्र० १, २२।

^२ यही : छन्द ३६२, ३७५, २८, १३३, १५४, १७३, १७६, २१६, २५२।

^३ यही : छन्द १६२, २५२, २११, १६७ प्र० १, २।

और सिधिल गति (गति टीली लजोली) का वर्णन किया गया है। उसके मुड़कर देखने, देख-कर मुड़ने, पटि पर एक विशेष प्रकार का बल देकर आगे बढ़ जाने आदि की जो ध्वनि है वह घनआनन्द के चित्त की बेतरह मुग्ध किए हुए है।^१

सुजान के नृत्य, गीत और अभिनय का सौन्दर्य—मुहम्मदशाह रंगीले के बुरवार की वेश्या में नृत्य, गीत और अभिनय की कलाओं का परिपूर्ण मात्रा में होना नितान्त स्वाभाविक था। उसने सौन्दर्य के इन पक्षों का विस्तृत वर्णन तो नहीं हुआ है पर कई जगह इनकी चर्चा अवश्य हुई है।^२ नृत्य करते हुए सुजान भौंहों को चला चला कर नाना प्रकार के भाव-भेदों का सूचन करती है या नाना प्रकार के प्रणयभावों का निवेदन करती है, उसके नृत्य की चकराँच कर देने वाली लटक-मटक का भी उल्लेख हुआ है। वह महीन स्वर में गाती थी, उसकी तान अनोखी होती थी, आलाप लेते समय ही कानों को पता चल जाता था कि उसकी तान किसी हृदयवेधक होगी। उसके स्वरों के रसास्वाद में घग्ग मन की बीन के स्वर झूठे प्रतीत होगे। गायिका सुजान के स्वर सान चढ़े हुए बाणों के समान तीक्ष्ण प्रभाव वाले थे, घनमानव के प्राण उसने बेतरह बिघ जाया करने थे—‘प्राण सुजान के गान-बिन्धे, घट लौटें परे लगी तान की जोटें।’^३ नृत्य-गान में कुशल सुजान का अभिनय सौन्दर्य तो बुद्धि को हर लेने वाला था। मुहम्मदशाह रंगीले को नाच-गान के साथ नाटक का भी बड़ा शौक था, इस ऐतिहासिक सत्य का अतिसाक्ष्य सुजान की ‘अभिने-निकाई’ के बचन में पाया जा सकता है। इस तरह यह सुजान रूप-रंग-गुण आदि में ही नहीं अपने पैसे से सम्बन्धित कलाओं में भी पारंगत थी। उसकी यह कला-विष्णातता भरस हृदय घनआनन्द को मुग्ध और विजडित कर देने के लिये काफी थी। उसके रूप के स्वर्ण को जैसे मुगल्य मिल गई थी।

कुछ विशेष चित्र—सुजान के सौन्दर्य के कुछ और भी स्फुट चित्र हैं जो यत्र-तत्र मिलते हैं। उदाहरण के लिये उसके लट्ठों की कपोल-झीड़ा, उसका हिडोले पर झूलना आदि^४। इसी प्रकार उसकी सम्भोग-तृप्त छवियों या सुरतान्त सौन्दर्य के चित्र भी पर्याप्त अच्छे बन पड़े हैं^५। इन चित्रों में तृप्ति का सौन्दर्य है, तुष्ट शारीरिक वासना जनित प्रसन्नता है, उमद योवन की आकांक्षाओं की पूर्ति का विम्व है। इन छवियों में पूरा सयम है और पूरा सौन्दर्य भी। सुजान का यह तुष्ट और प्रफुल्लित सौन्दर्य क्या है मानो मनोरथों से कनित वस्वरी हो। एक और दुर्लभ चित्र है सुजान का जिसमें उसके शराब पीकर मस्त होने का वर्णन है। हिन्दी काव्य में मदिरा पीकर छकी हुई स्त्री का वर्णन नहीं मिलेगा, वह या तो वेश्या हो सकती है या बाजारू औरत या फिर फारसी शायरी और रस में भोगी हुई कोई रमणी। सुजान राजनतकी थी, मदिरापान उसका दैनंदिन कर्म रहा होगा।

सुजान के रूप सौन्दर्य के इन व्योरेवार चर्चा या विवेचन के अनन्तर यदी कहना ठीक रह जाता है कि घनआनन्द ने सुजान के रूप सौन्दर्य के जो चित्र उतारे हैं वे सामान्यतः

१ सुजानरित : छन्द २८, २१०, २५५ प्र० १।

२ यही : छन्द ८५, ८८, १२१, १२७, १३३, १११।

३ यही : छन्द ३६० प्र० २।

४ यही : छन्द १७, ३१, ३५६, ३६०।

समग्रता लिये हुए है, केवल एक जग को घेप अगो से पृथक् कर देखने-दिखाने की प्रवृत्ति उनमें नहीं।

सुजान के रूप का प्रभाव वर्णन—रूप और सौन्दर्य अपनी सार्थकता खो देता है यदि वह किसी को प्रभावित ही न करे। सुजान के रूप के उत्कर्ष की व्यञ्जना में उसके प्रभाव का निदर्शन करने वाले अनेकानेक छन्द धनञ्जानन्द ने लिख डाले हैं। अनेक बार ये प्रभावमूचक छन्द रूप सौन्दर्य की ऐसी गहरी व्यञ्जना कर जाते हैं जैसी रूप चित्रण करने वाले छन्द नहीं कर पाते। ब्रजभाषा के कवियों ने रूप-चित्रण की इस प्रभावामिष्यजक पद्धति को बहुत अपनाया था। रूप वर्णन का यह ढंग नितान्त स्वाभाविक भी है, रूप बँसा है इसका पता तो वही दे सकता है जिस पर उसका प्रभाव पड़ा हो, यदि प्रभाव का बयन कर दिया गया तो रूपस्वत अभिव्यजित हो उठता है। रूप का प्रभाव नैन, मन, बुद्धि, प्राण, चित्त, मति आदि पर दिखलाकर धनञ्जानन्द ने यही सूचित किया है कि सुजान इतनी रूप सौन्दर्यशालिनी थी कि उनका समूचा अस्तित्व, समग्र अन्तर्काण्ड उसमें बेतरह प्रभावित था। बहिर्लता की अपेक्षा उनकी अन्त सत्ता उससे विशेष प्रभावित थी। रूप का यह प्रभाव कुछ बाहरी या हलका-कुलका अमर मात्र बनकर नहीं रह गया था, उनकी सम्पूर्ण चेतना को भक्मौर देने वाली शक्ति के रूप में था। इस प्रभाव का चित्रण इतनी अधिकता और विस्तार के साथ एक पर एक चले आने वाले नाना छन्दों में किया गया है कि यह उनके बाध्य के अतर्गत अध्ययन का एक स्वतन्त्र प्रसंग सा हो गया है। सुजान के रूप-सौन्दर्य का प्रभाव, रूप-सौन्दर्य-लिप्ता प्रेम और रीझ के रूप में परिणत हो जाती है। अपनी उसी ललक और आसक्ति का धनञ्जानन्द ने सत-शत रूपों में चित्रण किया है।

नेत्रो अथवा बाह्यसत्ता पर सुजान के रूप का प्रभाव—ऐसे छन्दों की सन्ख्या बहुत बड़ी है जिनमें सुजान के रूप का प्रभाव कवि के नेत्रो अथवा उसकी बाह्य सत्ता पर दिखाया गया है^१। इस सदर्भ में कवि ने अपनी दृष्टि के प्रेम-सिधित होने, पलकों के फटाट मदा खुले रहने, पुतलियों के स्थिर हो जाने, आँखों की सुजान-दासना स्वीकार करने आदि का नाना रूपों में वर्णन हुआ है। एक जगह नेत्र की मन के प्रति बड़ी ही मायिक उक्ति देखने को मिलती है—

नैन कहै सुनि रे मन । कान दे क्यों इतनों गुन भेटि द्यो है ।

सुन्दर प्यारे सुजान को मन्दिर बावरे तू हमरी तें भयो है ।

लोभी तिन्हें सनको न दिखावत ऐसी महामद द्योकि भयो है ।

कीजिये नू धनञ्जानन्द आय के कार्य परी यह न्याय नयो है ॥

रीझ की अतिशयता दिखलाने वाली ऐसी कितनी ही स्वच्छन्द उक्तियाँ, भावनाएँ और कल्पनाएँ धनञ्जानन्द में मिलेंगी। सुजान की बटाखों की चोट आँखों में लगती है, उसे देखने से अफ़ड लोभ जाग्रत होता है, उसके चित्र को मने अपने नेत्रों की व्यग्रधारा पर अंकित कर रखा है। ये आँखें नाना प्रकार से उन पर अनुरक्त होकर, रस की मूर्ति स्वाम को

^१ सुजान-रहित छन्द १, २, ४१, ११२, १२७, ११७, १२०, १३२, १३३, १४२, १४३, १७१, १७५, १७६, १८५, १८७, १८८, २००, २०१, २०४, २५३, २११, ४३४, ८६, ६७, २७५।

देखकर रम की राशि हो गई हैं। उसकी ज्योति के समेत ही ये नेत्र रम में पग कर चकोर हो गये हैं। उस महारम का साक्षात्कार करके ये नेत्र जघीर हो गये हैं, शिथिल पड़ गये हैं और उसी का रूप-रस पीने के लिये लालायित रहते हैं। इस प्रकार अत्यन्त विराद रूप से कवि ने अपनी सुजान की रूप-मुपमा का प्रभाव नेत्रों पर दिखला कर उसके मीन्दर्य की अतिशयता शत-शत रूपों में ध्वनित की है जिन्हें उपस्थित कर सकना यहाँ सम्भव नहीं। धनभानन्द ने सुजान के रूप का प्रभाव नेत्रों के साथ साथ ब्राह्म मत्ता के कुछ अन्य उपकरणों पर भी दिखाया है, जैसे शरीर पर, रोम-रोम पर, बाणी पर आदि^१। उसे देख कर रोम-रोम में मीनवेत जागृत हो उठता है, रोम-रोम भानन्द की वर्षा में भीग उठता है, लालसाओं से भीगी बाणी उसके सौन्दर्य का वर्णन नहीं कर पाती और पैरों में जैसे प्रीति की बेटी पड़ जाती है।

ये सारे प्रभाव-चित्र धनभानन्द की प्रेमिका के रूप-चित्रों में रग भरने हैं जोर उन्हें पूर्णता प्रदान करते हैं, इनमें जहाँ 'रिक्तावन हार रूप' का मीन्दर्योन्मर्ष लक्षित होता है वहाँ 'रिक्तवार नेत्रों' की सहृदयता का भी पता चलता है। ये चित्र एक से एक मामिक हैं और धनभानन्द के हृदय-पक्ष को मामने लाने वाले हैं। ये चित्र क्या है मानो धनभानन्द के आसक्तिशील हृदय का सम्पूर्ण बिंब ग्रहण करने वाले विशाल दर्पण हैं। इन छंदों में धनभानन्द की रूपासक्ति शन-शन रूपों में स्पष्टित हो रही है।

मन प्रपक्वा शत मत्ता पर सुजान के रूप का प्रभाव—जब यह देखिये कि सुजान का रूप कवि की अत मत्ता पर क्या कहूर टाता है। उनका मन, प्राण, जीव, चित्त, कनजा, हृदय सभी कुछ सुजान पर बेतरह मुग्ध है, सब जान से निसार है। कवि का मन सुजान के रूप पर रीझकर अत्यन्त दान हो गया है—उसकी उँसलियों, एडियों और पैरों के तले भी पड़ा रहना चाहता है—अपने जीव को कवि ने सुजान पर निटावर कर रखा है और अपनी रीझ के ही हाथों बिब गया है। धनभानन्द ने जन्तु का धैर्य, लज्जा, समय सब कुछ छोड़ दिया है और बुद्धि को भी रीझ के आधीन बना दिया है। नाना छंदों में धनभानन्द ने अपने स्वरमिक, सौन्दर्यसक्त मन की दशा का, सुजान के उस प्रभाव का चित्रण किया है जो उनके मन, रीझ, मति, जीव, प्राण, मूढ-मूक (अवम) मुधि (शेष या चेतना) चिब, हृदय अर्थात् उनकी सम्पूर्ण अन्त मत्ता को व्याप्त किये हुए है। इन प्रभाव वर्णनों के कुछ उदाहरण देखिये—

- (क) अँगूरीन लों जाय भुलाय तहाँ फिर आय लुनाय रहै तरवा ।
 पधि चापनि चूर ह्वै एहिनि छुबै पधि धाय छुके छवि छाये छवा ।
 धनभानन्द यो रस-रीझनि भोजि कहूँ बिसराम बिलोचयो न था ।
 भलबेली सुजान के पायनि-पानि पर्यो न टर्यो मन मेरो नवा ॥

- (ख) छोरि छोरि डारे जे जे भूपन बिदूपन से,
 तहाँ तहाँ लनि लोनी मन गयो गति है ।
 आरस-रसीली धनभानन्द सुजान प्यारी,
 दोली दसा हो मो मेरी मनि लोनी बनि है ॥

^१ सुजान हित : छंद २०४, १८६, १६७, २११, २००, २०१ ।

(ग) भावते के रस-रूपहि लोधि लै, नीचें भरयो उर के कजरौटी ।

रूप के इन मनोगत प्रभावों को अतः अतः रूपों में व्यक्त कर घनआनन्द ने अपनी निजी मीन्द्रिय चेतना और रूप लिप्ता का ही परिचय दिया है ।^१ मन को उस शीघ्र की राशि पर तरह-तरह से लुटा कर, रिभा रिभाकर, बेंच-बेंचकर अपने अन्तर्गत रिभकार होने का पूरा परिचय दिया है । प्रभाव का प्रत्येक चित्र उनका अपना है और प्रत्येक अभिव्यक्ति परम्परा मुक्त उनकी अपनी आंतरिकता और सहृदयता से ओत-प्रोत है ।

कृष्ण—कृष्ण का रूप वर्णन करते हुए घनआनन्द ने उनकी अग कान्ति, वेश-सज्जा, रूपाकृति और गति का वर्णन किया है । उनकी अग कान्ति पर, साँवरे टैल की रूपशृङ्गा पर करोड़ों कामदेवों की निष्ठावर किया गया है । वेशसज्जा का वर्णन करते हुए कवि लिखता है कि कृष्ण ने जुही की माला से अपना शृंगार कर रक्खा है तथा पक्षों की छतरी सिर पर धारण कर रखी है, पीली पिछोरी और फँटा अलग सोभा दे रहे हैं तथा मुरली ध्वनि सुग्ध करने वाली है—दश वेश में पुष्पित बद्ध बूझ के तले क्रीड़ा करने हुए वे विशेष शोभा पा रहे हैं । सोनमुह्री के फूलों की इदीवर की पंखुणियों सहित माला भूषी गई है, ऐसी माला को धारण किए हुये कृष्ण के रूप की जो शोभा है वह कहीं नहीं जानी, पीली पिछोरी का छोर सिर पर उलटकर दे रहे हुए हैं तथा भाल में केसर का तिलक दिये हुए मुरली पर गौरी धुन बजाने हुये वे वन से वापस आ रहे हैं उनकी यह अनी दुर्द वेशसज्जा और शोभा देखने योग्य है—

हुन्दीवर-दलनि मिलाय सोनमुह्री गूही,
मुह्री भाल हाल रूप गुन न परं गने ।
धीरिये पिछोरी छोर सीस के उलटि रखे,
केसर बिचित्र अग भाव रग सौं सने ।

साल पाग बंधे हुए बंधे पर नलितलकुट रक्खे हुए निस को निश्चय ही बंध देने वाले नेवों के काम-धार संधे हुए, यौवन की कलक में भरपूर अग कान्ति वाले मन को उलझा देने में समर्थ कूटिल अलक-आल वाले, विशाल हृदयस्थल पर गु अमान धारण करने वाले, दल में शिव तक रस के आलय, श्यामकाय, नन्द के साङने यमुना किनारे घूम रहे हैं । सुन्दर मोरचन्द्रिका ने साथ साँवरे के सिर पर पञ्चरंगी पाग कैंसी अच्छी शोभा दे रही है, दाहिम-कुसुम के रंग के वस्त्रों से उनके लावण्यदासी अंगों की कान्ति पूटी पड़ रही है, उनके वक्षदेश पर शोभित मोतियों की माल की गंगा की धारा समझकर ब्रजवासीओं का मन उसी में दुकिया तेना रहता है—ऐसे कृष्ण आनन्द से भरे हुए खड़े होकर मुरली के मधुर स्वर बजा रहे हैं तथा नाना प्रकार की रागरागिनियों ने तरंग उठा रहे हैं—

साल पाग बंधे, धने सखित लकुट बधि,
मन-सर संधि सो करन चित छाया को ।

^१ सुजान-हित . छंद १६. ३४, ३६, ४१, ४८, ५२, ६३, ६७, ६८, १०१, १०६, ११२, ११४, ११५, १२७, १३३, १३४, १५०, १५२, १५३, १५४, १५५, १५६, १६८, १७५, १७६, १८१, १८३, १८६, २०४, २०५, २१६, २३६, ३५३, ३७५, ४०५, ४२३ ।

जोवन झलक अग रग तकि रक्, छूटी,
 कुटिल-अलक-जाल जिय अरभाय को ।
 गरे गुंजमाल उर राजत बिसाल नख,
 सिख लौ रसात अग्नि लोनो स्याम काय को ।
 करत अघोर बीर जमुना के तीर तीर,
 दोना भर्यो डोलत डुटीना नन्दराय को ॥

वेशमञ्जरा युक्त इन छविचित्रों में सचमुच ही कृष्ण की वांको छवि अंकित की गई है, यह चित्र सुन्दर और चित्रात्मक है, इनमें गत्यात्मकता भी है। इनकी वेशमञ्जरा में प्राकृतिक उपकरणों का जो उपयोग किया गया है वह कवि की स्वच्छन्द वृत्ति का द्योतक है, इन वर्णनों में वेश वर्णन की अभिनव भावना और रूप वस्त्रना, परम्परागत रूप-वेश चित्रण में पृथक् स्वच्छन्द वर्णन दाँलो के दर्शन होते हैं।

रूपाकृति का भी कवि ने स्वतन्त्र रूप से या किसी गोपिका के कथन के माध्यम से वर्णन किया है। एक गोपिका कहती है कि हे मखो कृष्ण का मुख सुन्दर है, सरल है, कमनीय और रंगीला है तथा उनके तन पर जो यौवन की आभा है वह बरते नहीं बननी, उनके नेत्रों में जो चपसता है, प्रेम की जो दीप्ति है तथा जो सुन्दर मोहि हैं वे नाना प्रकार के भावों को व्यक्त करने वाली हैं, उनकी सुन्दर नासिका, अघरों की सहज सासिमा और दाँतों की सहास आभा हृदय को हर लेती है, हे आली ! नख से शिख तक उनके अंग-अंग में छवि छलका करती है तथा आनन्द और उमग की तरंगें हिलोरेँ लेती रहनी हैं। एक अन्य गोपिका कहती है—नई उम्र है और अंग-अंग में अलबेली कान्ति है, उनसे काम का रंग उमड़ना चलता है, महज छवींके दाँतों में पान का साल रंग घोभा दे रहा है और अघरों के अमृत की तरंगें सी उठी पड़ रही हैं, हैसकर जब वे कानों को छूने वाली अपनी बड़ी-बड़ी आँखों में देखते हैं तो लगता है कि किमी ने घनुष को डोर को कान तक खींचकर बाण मार दिया हो, उसकी ऐसी एक चितवन से ही काम भावना खुर-चूर हो जाती है और गुनीत अनुराग का भाव छलक उठता है, उनकी बाली घुँघराली अलकों के गोल-गोल छल्ले तथा उस पर मे बाँसुरी की मीठी लान प्राणों को छन लेती है। अघरों की लानी, यौवन का गहर, चितवन की बकता, प्रगी का सलीनापन और कान्ति के साथ दोनों भुजाओं पर पीनपट ओढ़े हुए सिंहपीर पर धौकृष्ण सजे हैं, सारी गनी या राह के देखने वाले शिथिल पड़ गए हैं और उनकी रूच घोभा की रीर मचो हुई है। ये सभी रूपचित्र अत्यन्त वैयक्तिक पद्धति पर तरेहे गए हैं। कृष्ण के रूप-सौन्दर्य को एकदम निजी भावना ही धनजानन्द के काव्य में मिलेगी। जैसा वाकपन उनकी प्रेम-व्यञ्जना में है वैसा ही वाकपन उनके रूपचित्रों में भी है यहाँ तक कि कृष्ण का भी परम्परा प्राप्त रूप-चित्र धनजानन्द के काव्य में आकर धनजानन्दी विशेषता से सम्पृक्त हो गया है। सौन्दर्य के साथ-साथ प्रभाव और शीति के उद्रेक का मर्मस्पर्शी वर्णन मिलेगा जहाँ किसी भूमा विशेष का चित्र अंकित हुआ है, अले ही वह मक्षिप्त हो किन्तु प्रभाव की शक्ति उसमें पूरी मिलेगी। स्थिति विशेष को प्रस्तुत करने वाले चित्र तो और प्रभावशाली हैं। ये रूप वर्णन निराला भावमोने हैं, इनमें कवि का हृदय लिपटा हुआ है। यहाँ वम रहस्य है इन रूप-चित्रों की विशिष्टता का जिसके कारण ये परम्परा प्राप्त रूप-चित्रों से पृथक् बड़े जायेंगे।

कुछ रूप-चित्र सत्वात्मक हैं। एक चित्र तो हम देख ही चुके हैं, जिसमें यमुना के तट पर टोना करने वाले नन्द के हटौना का वर्णन हुआ है। इसी प्रकार के कुछ चित्र और भी हैं, कृष्ण का मुख छवि का सदन है, भोद से मण्डित है, उनका वेश चटकीला है और बात मटकौली है, मुरली अधरो पर रखे हुए वे बड़ी सटक के साथ चलते हैं, अपनी ओलों की विशेष बेगो में डालते हुए या मटकाते हुए और कुछ मुस्कराते हुए बहुत ही प्रेम की मिठास से भरी बातें करते हैं, ऐसे कृष्ण के लिए गोपिकाओं की मलक अनन्त है। एक गोपिका कहती है कि छवि से खड़ीला बना हुआ आज बड़े रंगीले ढग से अचानक ही मेरी गली में आ गया तथा मुस्कराता हुआ मेरी ओर देखकर, आँतें मटकाकर प्रेम से लपेटाई हुई कोई बड़ी अजूबी तान गा गया। ये चित्र पर्याप्त सत्वात्मक हैं, नवीन और अपरम्परामत्त सीसी पर तो हैं ही, भावना से ओतप्रोत भी हैं। उसमें कवि की निजी प्रेम भावना का वैशिष्ट्य है। कृष्ण के स्वरूप के आन्तरिक सौन्दर्य का भी जगह जगह उदघाटन मिलेगा तथा धनधानन्द के रूप-वर्णनों में चित्रारमकता भी अच्छी पायी जायेगी। कृष्ण की छवि की सुन्दरता का वर्णन कवि के मतानुसार तो कर सकना ही असम्भव है—जो सुनाई उसमें है उसमें समुद्र की लहरो का भा रूप का न्कार है, आभा की ऐसी उफान है जो अवश है, उनके सौन्दर्य में ध्वनि और संगीत जैसी सौधमता है। इस प्रकार नई-नई पद्यतियों से कवि ने कृष्ण के रूप-सौन्दर्य का साक्षात्कार कराना चाहा है।^१ कृष्ण के रूपवर्णन में कवि ने किसी एक अवयव को लेकर उसका पृथक् वर्णन नहीं किया है, किन्हीं अंग-समुदायो को लेकर उनकी भाँकी मरतुल की है तथा उनके मनोमत्त प्रभाव का निदर्शन किया है। छवि-विवरण एवं मनोमत्त प्रभाव चित्रण साथ साथ होता चला है।

कृष्ण के रूप का प्रभाव—प्रभाव का वर्णन तो उन छन्दों में भी मिलेगा जिनमें साक्षात् रूप-सौन्दर्य वर्णित हुआ है किन्तु अग्याय भी बहुत से छन्द हैं जिनमें प्रभाव का विस्त-पता से कथन किया गया है। कृष्ण के रूप में तरंगा की ताल में तथा उनकी गुणावली के फदे में पड़कर गोपिका की आँखें, उसका हृदय, उसकी गति-मति सब कुछ मल्लोमता की स्थिति को प्राप्त कर लेते हैं, शरीर और अन्तःकरण की सारी शक्तियाँ उनके रूप विचार के कारण उन्हीं के पीछे लग जाती हैं, हृदय की समस्त अभिलाषाएँ उस सौन्दर्य की मात्रों भरने लगती हैं। कृष्ण का हँसना, बतघना, हृदय में अड जाता है, उनकी मुद्राएँ, गति आदि हृदय से टलती नहीं, जिनका भूलती नहीं और सुधि बेसुध कर देती है जिसके हृदय में ताँवर की रसमयी छवि बसी है उसे दूसरों की बातें क्योंकर अच्छी लगेंगी। कृष्ण जिस गोपिका की गन्दी में अपनी अवबेली वेशमुपा, बात डाल, हँसो-मुस्कान के साथ निहलते हैं उसी का धैर्य मन-प्राण सब कुछ हर ले जाते हैं—'तेजु ही मैं सेरो हजु मो पे न रहन पायो, इसी का धैर्य मन-प्राण सब कुछ हर ले जाते हैं—'तेजु ही मैं सेरो हजु मो पे न रहन पायो, श्रीचक ही प्राय मट लूट सी बिते छयो।' छवि से खड़ीले कृष्ण सवेरे सवेरे ही अचानक किसी की गली में बड़े रंगीले ढग से आ पहुँचते हैं, वस फिर क्या है उनकी चटक-मटक और सटक के देख उसका तो मन ही बिक जाता है और जब कृष्ण कोई प्रेम से लटी तान गा उठते हैं तब तो उसकी दशा अकथ हो जाती है—'तब तँ ररी हों धूमि भूमि जॉकि आवरी ह.वं, मुर की

^१ भुजानहित : छन्द १४४, ३८८, ४०७ प्र० ३, १२, १३, १४, १५, २२, २३

कि उनका हृदय बेतरह विद्ध हो गया। वे तो पिचकारी ज्यों की त्यों लिये रह गये, तेरे रूप का ऐसा धक्का उन्हें लगा कि वे झियल पड़ गये। तुम्हें तो विघाता ने ही बनाया है, भला जब तेरी बराबरी कौन कर सकता है। तेरी हँसी की कौंध ने उन्हें निगो दिया और उनके कपोलों पर गुलाल मसल कर तो तूने उन्हें अपने हाथों में ले लिया। इस तरह राधा की चिनचन के कारण कृष्ण की बेतरह आहूत स्थिति का वर्णन किया गया है—

पिचका लियेई रहे रह्यो रंग तोहि देखें,

रूप की धमक लागें यके हैं यसरि कं।

बौधि घनघनानन्द की भिज्योहंसनि हो में,

हाथ कियो लालहि गुलालहि मसरि कं।

प्रभावाविष्यजक पद्धति पर राधा के रूप-प्रभाव के एकाध चित्र और देखिये—

(क) राधा नवयौवन विलाम को बसत जहाँ,

भग भंग रंगनि विकास हो की भीर है।

प्यारों बनमाली घनघनानन्द मुजान सेवे,

जाहि देखि काम के हिये में नाहि धीर है।

(ख) दोऊ छदभुन देखी रसिक मुजान क्यों न,

तेहि देहि स्वाद-मुख घनानन्द छठेह को।

मोहि नीको लागत री राधे तेरे सोने इन

मग-मग धररात रंग मेह नेह को॥

राधिका के सौंदर्य का एक गरायामक चित्र देखिये जिसमें उमग के साथ राधा तो कृष्ण के पास तक आकर उन्हे गुलाल की मूठ मार जाती है और गर्व सहित अपनी मखियों में आकर मिल जाती है, उधर कृष्ण हैं जो निश्चय हो बस खटे ही रह जाते हैं। यह और कुछ नहीं राधिका के रूप का असाधारण सौंदर्य और जादू ही है जो कृष्ण मरीखे रसिक को विस्मयाविमुग्ध और हतचेत कर देता है। इस चित्र में करोड़ो दामिनियों की आभा को फोका कर देने वाली आभा का वर्णन हुआ है। ऐसी राधिका की चाल और चितवन की मुद्रा भी कवि ने असाधारण कौशल से चित्रित की है—

गोरी बाल थोरी बँस, लाल पै गुलाल-मूठि,

तानि कै चपल चली घनानन्द उठान सौ।

बायें पानि पुँघट को गहनि चहनि-छोट,

छोटनि करति अति तोखे नैन-बान सौ।

कोटि दामिनोनि के दलनि दलमति, पाय,

दाय जीति आय भुण्ड मिली है सयान सौ।

मोडिबे के लेखे कर मोडिनोई हाथ लग्यो,

सो न लग्यो हाथ रह्यो सजुचि सखान सौ॥

बोधाकृत रूप-सौन्दर्य वर्णन

बोधा ने मुक्तक काव्य में सुनान और कृष्ण तथा प्रबन्धग्रन्थ में कृष्ण, सीतावती, माधव और नदला के रूपसौंदर्य के कुछ चित्र देखे जा सकते हैं।

सुमान—अपनी मुक्त रचनाओं के गद्य 'इक्ष्वाक्या' में जीवा ने रूपवर्णन विशेष नहीं किया है यहाँ तक कि अपनी परमप्रिया सुमान के रूप का वर्णन उन्होंने पूर्णतः तो क्या अधूरे रूप में भी नहीं किया है, केवल उसके रूप की अपारम्भा और सौन्दर्य की अतिशयता का संकेत किया है—

- (क) एक सुमान के आनन्द पं कुरवान जहाँ सगि रूप जहाँ को ।
कैसे मत्तकु की पदवी सुटिये तकि कं मुसकाहट ताको ॥
- (ख) बोधा सुमान को आनन्द छोड़ि न आनन्द मो मन आनि धरुम् ॥
जैसे भये लखि सावन के अंधेरे वर को ॥ हरो हरो सूरम् ॥
- (ग) फल चारि रहैं तिन आये खरे भूकुटी परखे चिन चायन में ।
जेहि खोर वरं उगरे तिनको जिनको पठये तिनहें जायन में ॥
कवि बोधा सरोज रहै नितिवासर फूले सुमान सुभायन में ।
मन भुग ग्रहे महरात कहा बसु रे बसु गोरी के पायन में ॥

कभी सृष्टि का सीधे उसके रूप पर निटावर किया गया है और कभी उसकी मुस्कराहट पर कितने ही इन्द्र-पद निछावर कर दिये गये हैं । कभी उसकी मुख-छवि को ससार में अतुलनीय कहकर अपने हृदय की दशा 'सावन के अंधे' भी बताई है तथा साक्षात् रूप के चित्रण से कवि न अपना पस्ता लीज लिया है, हाँ हृदय पर पड़े प्रभाव को दिखाकर रूप-छटा का आतिशय अवश्य व्यजित किया है । एक छन्द में देवदर्शन और पूजन के लिये जाती हुई तृष्णी का चित्र है जो पर्याप्त सुन्दरता से अंकित हुआ है—

देव दुमारे निहारि लखी नृगननी करं रवि की छवि छोटी ।
हाथ में मातली माल लिये खली भीतरं ताहि गोसाईं अंगोटी ॥
पादज से सिल लो ललि कं कवि बोधा मजा बरनो यक छोटी ।
भान मे रोरी की बंदी लखी है सखी में लखीमनो बोर बहूटी ॥

यहाँ उसकी कान्ति, पूजा भावना, रूप रुपमा के साथ-साथ रवि ने अपनी सौन्दर्य चेतना का भी अच्छा परिचय दिया है । अस्मय नहीं कि यह चित्र सुमान का ही हो पर खेद है कि ऐसे सौन्दर्य चित्र बोधा में और नहीं हैं । यह तो रूप की एक मलक माप है ।

कृष्ण—कृष्ण के रूप वर्णन में हृदय पर पड़े हुए उनके प्रभाव को दिखाकर रूप-सौन्दर्य की असीमता व्यजित की गई है, देखिए प्रभाव-अभिव्यक्त पद्धति पर चलकर गोपिका द्वारा रूप-सौन्दर्य का कैसा प्रभावपूर्ण चित्र प्रस्तुत किया गया है—

कुटि आईने जेन के जेत सबै जो बहूँ मुरली प्रधरा धरिहै ।
मुसकाइ कं बोले तो बट परं नखहूँ शिस लो विष लो भरिहै ॥
कवि बोधा तिहारे सयान सबै सुती मूरेई हेरनि में हरिहै ।
तुम्हें भावते जानि मने की करे बह जादूगरी बजि कं भरिहै ॥

माधवानन्द प्रबन्ध में कृष्ण—बोधाकृत माधवानन्द प्रबन्ध में कथा की भूमिका या पूर्ववृत्त के अन्तर्गत कृष्ण का चित्र आता है, उसी प्रसंग में उनके रूप का विस्तृत वर्णन कवि ने किया है । इस रूप-चित्रण में कवि ने राज के कुजा में विहार करने वाले, नन्द के घर आँढ़ाई करने वाले और केतु चढ़ाने वाले कृष्ण के रूप का अंकन किया है । कवि कृष्ण

के रूप के व्योमों के वर्णन में प्रवृत्त हुआ है। ये वे कृष्ण हैं जो वनोपवनों में विहार करते हैं, प्रति-दिन मुरुरी का महार भी करते हैं तथा अनेक वनोपवन नीलाएँ करते हैं। उनका वर्ण नीलकण्ठ भगवान की कण्ठनीलता में मिलता जूलता है, वे शरपेक (पाग) पर मयूरपक्ष धारण करते हैं, उनके रूप-चित्र की कुछ रेखाएँ दस प्रकार हैं —

जगमगात छवि जटित जबाहिर पन्नम जेव जनाई ।
भाल तिलक दोभा लवि भाल में येदर गध मुहाई ॥
कारे धनिपारे बहवारे रत्नारे दूध ध्याने ।
प्रलि सज्जन मृगमीन कमल दल पानिप जल सुत बारें ॥
मुकुर बपोन नातिकी मुकठ में हूँ कपु धनिक मुहाई ।
धपर लघर बिबाफन कारे बिहंतन साहि लमाई ।

कृष्ण जब हैंते हैं तो उनके गालों पर दो गटे पट जाने हैं उनका वर्णन इस प्रकार है—

बिहंतत वरत हरत मन सबके कुवाँ बपोलन माहीं ।
मनो बलिदो तोर नीर में झमरी धुग पर जाहीं ॥

बोधा ने कृष्ण के रूप मात्र का वर्णन नहीं किया है अन्य अंगों के सौन्दर्य ने भी उन्हें समान रूप में आहूट दिया है जैसे कठ, बाहु, मुख, हृदय-प्रदेश, कटि, नाभि, निव्व जीर पिडली। इसी प्रकार से उनके वेषभूषा के अन्तर्गत मुक्तामाल, गुजमाल, पीताम्बर, पुष्पहार तथा अन्य आभूषण, चन्दन के चित्रालेख, कछनी, किकिणी, पांवड़ी, लकड़ी और मुरली। इन विस्तृत जीर सूक्ष्म विवरणामक चित्रण से कृष्ण के रूप की समूची छटा पाठक के मनपटल पर छा जाती है। बड़े तो कृष्ण के स्वरूप का यह वर्णन परम्परागत उपमान-विधान के सहारे किया गया है फिर भी इस वर्णन की समग्रता में एक विनिष्टता है, उसमें बोधा की अपनी कल्पना और भावना सुरक्षित है। यह वर्णन विषाद और व्योरेवार है तथा पर्याप्त अच्छा है।

लीलावती—लीलावती के रूप तथा अंग सौन्दर्य का वर्णन संक्षिप्त होने हुए भी पूर्ण और प्रभावशाली है। उसके रूप लावण्य ने कामदेव के समान ब्राह्मण माधवानन को मग्न कर दिया था—

हैं द्विजराजमुखी मुनुरी अति । घीन कुचाह गररी गररी गनि ॥
हैं हिरनाक्षय बाल प्रबोनिम । स्थो छुति धामिनि को करि छोनिय ॥
पन्नम मैचक सी घर वैनिय । कुंदन सी भलकें सुख दीनिय ॥
हैं न बड़ी प्रति प्रीति भरी त्रिय । तीक्ष्ण भौह कटाक्ष करयो विय ॥
सेलत सी उलती मग डोलहि । कपुकी आप कसं ग्रह खोलहि ॥
हार उत्तार दिये पहिरें युनि । पांव धरें सहि स्थो न जराधन ॥
हार सिंगार सिंगारहि मुन्दर । क्यों न वसं तिय छैल दित्तर ॥
घों कटि मोरत छांह निहारत । प्रीडनी बारहि दार समारत ॥

इन पक्तियों में अमुरित यौवना लीलावती का चित्र है। उसमें यौवन की चेतना वैसी मजबूत है और रूप-सौन्दर्य एवं अंग लावण्य ने साथ उसकी जातिगत चपलता का रूप

कैसा साहक है । यही लीलावती का सौंदर्य अपने मत्वात्मक रूप में वाच्यपाठन को मुग्ध कर रहा है ।

साधव—जया का नायक साधव स्वयं अत्यन्त रूपवान है, यह जहाँ जाना है वरने रूप और वेश के कारण ही समाह्वन हीना है, अनेक अवसरों पर कवि ने उसके रूप का वर्णन किया है । वह सौंदर्य और लावण्य से परिपूर्ण शृंगार की मूर्ति ही जान पड़ता है, उसके रूप-वर्णन के साथ-साथ वेदमूपा का वर्णन कवि ने विशेष रूप में किया है । महाराज गोविन्दचन्द को सभा में, राजा कामसेन की सभा में और विजयादित्य की सभा में उसकी मूर्ति के पर्याप्त परस चित्र सींचे गये हैं—

(क) पाँवड़ी मुकुट तोर केसर ससत भाल,
भीनाकृति कुण्डन कपोलन पं छँ रहै ।
कुँदन खरन तन सुन्दर मनोज अनु,
घोणा कर लोन्हे पोन पावन में छँ रहै ॥

(ख) सोहे पाग जरकसी तुरा । जुल्क बावरिन को लपि तुरा ॥
केसर खीर भान में बीन्हें । वन पाँवड़ी लकुटी लोन्हें ॥
जलकटुका मुल्ल कानन । सरबचन्द सम सोहल भानन ॥
मुन लमोत्त झभरन सन्ध्याई । बिहँसन वसन लडित छवि छाई ॥
हडक सो मनु बिप्र को लसत त्रिगुण जनिवार ।
जनु सुमेर की भग से धती सुरसरी धार ॥
दबैल धोती पटुका जरव कर में लोन्हें बीग ।
मनो मोहिनी मन्त्र ने नर लनु धरुयो प्रबीण ॥

इस प्रकार साधव के तेजस्वी एवं प्रभावशाली रूप का चित्रण कवि ने किया है जो राजा-प्रजा, नर-नारी सबकी मुग्ध करने की क्षमता रखता था । लीलावती और कामचन्दला ऐसी स्तरांगि स्त्रियाँ उसके प्रेम में पड़कर बावली हो जाती हैं, यह भी उसके सौंदर्य की ही महिमा है ।

कदला—कदला तो घोषा की एक साहित्यिक सृष्टि है, उसका रूप, सौंदर्य, व्यक्तित्व चरित्र सभी कुछ देखने योग्य है । उसके रूप का वर्णन विशेष विस्तार और अभिनिवेदा के साथ एक ही स्थान पर किया गया है—कामसेन की सभा में जब साधव की निगाह कदला की निगाह से जुड़ जाती है और वह उसे देखता ही रह जाता है । इसी प्रसंग में कदला के सौलह शृंगार और श्लिष-मलय का वर्णन आता है । परम रूपवती कदला के सौंदर्य का भिन्न-भिन्न भागों और उपकरणों का पृथक्-पृथक् तथा एक साथ दोनों प्रकार से वर्णन हुआ है । कदला के रूप और शरीर सौंदर्य की कुछ रेखाएँ हम प्रकार हैं—

मुख—नितप्रति नई कला की धरि जगि तेरे मुख सो जोरें ।

सम न होय पुनी सौं सज फिर कुहू रैन सौं कोरें ॥

नेत्र—दृग-शृग एक रीति सो बखाने ये तो,

कानन बिहारी मोक कानन बिहारी हैं ।

विंदो—लमत बाल के भाल में रोरी बिन्द रसात ।

मनो शरद जगि ये कसो बोर बूटी लाल ॥

दात—चन्द मन्दकारी प्यारी मन्द मुसकान तेरी ।
 देखि दसनावलि को दाडिम दरकिगो ॥
 कटि—बोधा कथि सुत के प्रवान ब्रह्मनान जैसे,
 चलत हलत यों प्रमानियतु है ।
 हृष्टि मे परै ना यों अहृष्टि कटि तेरी प्यारी,
 हँ है तो विशेष उनमान जानियतु है ॥

इसी प्रसंग में कुछ श्रवो का वर्णन एक साथ भी किया गया है जिससे उनका समूचा प्रभाव हृदय पर उतर आता है—

ठोड़ी पके आन की बानिक तिल अलिछीन बिराजें ।
 प्रत्यभार लखि जात प्रीव सब भस्त कबूतर साजें ॥
 कनक लता से बनिक बाहु बिध अंगुरी चम्पकली सी ।
 कीर्त्ती नरान लखत बहु सज्जित नखतन को बबली सी ॥
 हाटक बरन कठिन उन्नत कुछ गोत गोत गदकारे ।
 कमल बेल गेंद नारंगी चक्रवाक मुग बारे ॥
 द्विज कुछ बोध सबोन सन्धि मे मन मतग उरभानो ।
 सके न निवसि मृणाल तार सहं निकसि पार क्यों जानो ॥

कायकदम्बा की श्रग-भमिष्ट का एक दूसरा बिध इस प्रकार है—

गुद नितम्ब ऊँह गदकारी लखि कदली तर साजें ।
 बिबुरी गुल्फ सुठार गुल्फ अतिचरण अंगुली साजें ॥

कदला के तथा अन्य आलम्बनों के रूप सौन्दर्य के बोधा द्वारा प्रस्तुत उपर्युक्त बिध परम्परागत पद्धति पर हैं, उनमें कोई विशेष नवीनता नहीं फिर भी ये सम्पूर्ण काव्य के सौष्ठव को बढ़ाने वाले हैं और आलम्बनों के प्रभाव को पाठक के मन पर घनीभूत करने वाले ।

ठाकुर कृत रूप-सौन्दर्य वर्णन

ठाकुर की कविता के आलम्बन राधा और कृष्ण हैं तथा कभी-कभी गोपियाँ भी । परन्तु ठाकुर की आलम्बन के रूपरग के वर्णन में कुछ विशेष दक्षिष्ट न हुए और काव्य रचना की स्वच्छन्दवृत्ति रखने के कारण उन्होंने श्लेष-वर्णन की प्रचलित रीती का अनुसरण नहीं किया ।

राधा और कृष्ण—राधा और कृष्ण का रूप वर्णन न करते हुए ठाकुर ने इनके रूप के प्रभाव वर्णन द्वारा रूप-सौन्दर्य को व्यजित किया है—

- (क) ठाकुर को सुलभा बरनै अरे काम लगे जिनको छवि पाइक ।
 कहे न जाई सबे वन देखन साँचहँ सविरो देखवे लाइक ॥
- (ग) येई हैं ये मृपमानुमुना जिन सों मनमोहन मोह करे है ।
 कामिन तो उनसो नहि दूसरि दामिनि को दुति को निदर है ॥

- (ग) सुरभी नहि केतो उपाइ रियो उरभी हुती धूँघट खोलन पै ।
अधरान पै नैक लगी ही हुती अटकी हुती भाधुरी खोलन पै ।
कवि ठाकुर सोचन नामिका पै मडराई रही हुती खोलन पै ।
ठहरे नहि जोडि फिरि ठिठकी इन मोरे खोलन धोलन पै ॥

- (घ) कुज के भोन मे पुज प्रमान किशोर किशोरी बराबर ठाढ़े ।

रूप-सावण्य की यह प्रभावपूर्ण कल्पना उसका उत्कर्ष अवश्य व्यजित करती है परन्तु किसी रूप विशेष का साक्षात्कार नहीं बनती । एकाग्र पक्षियों में रूप का चित्र प्रस्तुत करने का प्रयत्न तो मिलता है किन्तु वह कुछ अगाधारण नहीं बना जा सकता—

छोटी नयनी बड़े मुत्तियान बड़ी छँप्रियान बड़ी मुघरे हैं ।

नेत्र और कटाक्ष—राधा और कृष्ण के अग-प्रत्यग का वर्णन तो ठाकुर ने किया नहीं, नेत्रों पर अवश्य उन्होंने कुछ कहा है । आँखों के लिये ठाकुर इन गुणों का होना आवश्यक मानते हैं—विशालता, शीतलता, शीघ्रता, चपसता, मुकुमारता, अरुणता और रसीलापन । कटाक्षों के वर्णन में भी प्रभाव-मूचन की ओर ही कवि की दृष्टि रही है । ठाकुर ने कहा है कि तलवार, बरछी और बज्र की चोट से आदमी बच सकता है, सर्प-दंश, विष-पान और मृत्यु में भी एक बार जीवन की रक्षा हो सकती है परन्तु कटाक्षों से घायल हुआ व्यक्ति नहीं बच सकता—‘न जिये इन नैन कटाक्ष को मारो’ क्योंकि नेत्रों की घातकता बहुत होती है और फिर इनका निशाना भी अचूक होता है—

- (क) भरद मुछारे गमुछारे जीन होनहार,
सैक भूमि भूमि मतबारे से परे रहैं ।
कोऊ घाट बाट कोऊ चौहट अयाइन में,
कोऊ पौर लोभिन में ऊसई घरे रहैं ॥
लागत ना शक उपचार करि हारे बंद,
ठाकुर कहत ऐसे हिय मे भरे रहैं ।
एक बस सौ लौ श्री सहस्र लौ कहीं लौ कहीं,
आखिन के मारे कियो लावन डरे रहैं ॥

- (ख) ठाकुर कहत कहैं छोट को न चिन्ह कनू,
बिन देखे नैन अन पलह न पाइये ।
एक आगा होय तहाँ ओपधि लगाऊँ बोर
रोम-रोम पोर कहीं ओपधि लगाइये ॥

द्विजदेव कृत रूप-सौंदर्य वर्णन

द्विजदेव कवि रूप-सौंदर्य के वर्णन की ओर विशेष रूप से प्रवृत्त नहीं हुए । फिर भी वे कृष्ण, नामिका या राधा के रूप वर्णन में कुछ छन्द लित गये हैं ।

कृष्ण—कृष्ण का रूप उन्हीं एकाग्र छन्द में ही परम्परागत ढंग से प्रस्तुत किया है जिसमें पीताम्बर, मोरपत्र, कदली आदि का उल्लेख हुआ है, इस देश में जन-श्रद्धियों में प्रसिद्ध हुए उन्हें मनोभव-भूषण का सत्ता बननाया है ।

नायिका या राधा—द्विजदेव ने जनेकानेक छन्दो में स्पष्ट रूप से उल्लेख करते हुए राधिका का रूप चित्रण किया है, सुन्दर वस्त्र धारण करने वाली पर पशुने सो उन्होंने ऋतु की सुषमा जोर प्रकृति की छटा को वाक्यबद्ध किया था बाद में उनके मन में यह भाव आया कि यह प्राकृतिक विभूति राधिका और कृष्ण के विहार के लिये सर्वथा उपयुक्त है अतएव क्यों न इस काव्य प्रेरणा को कृष्ण और राधा के प्रेम-चित्रण में नियोजित कर दिया जाय। वन इसी भाव से भरकर उन्होंने कृष्ण और राधा के प्रेम के चित्र अंकित किये हैं। ऐसी स्थिति में हम जानानी में यह मान सकते हैं कि वे समस्त छन्द जिनमें राधा का नाम नहीं आया है जग्य किन्ती स्त्री या नायिका का वर्णन करने वाले नहीं बनते उन सबका वर्ण राधिका ही है।

नायिका—नायिका के स्वरूप का वर्णन करते हुए कवि की दृष्टि उनकी प्रगति या समस्त रूप-छटा पर विशेष गई है। किसी-किसी छन्द में तो केवल उनकी ललचालि का ही वर्णन पूरे उन्मेष के साथ किया गया है। कवि कहता है कि नायिका के लोको की वाति के सामने कमल, कटुम्भ, बलाल, केदार, मुवर्ण, विद्युत् पञ्चाल, चपल, केतकी, चन्द्रमा, मध्याह्न आदि में कोई समर नहीं, ये सब तो उनके सामने पीने पड़ जाते हैं।^१ जिन छन्दों में नायिका के लज्जामय लोको का भी वर्णन है वहाँ भी जग-दीप्ति पर कवि की दृष्टि विशेष रही है। ठीक भी है जिनके चेहरे पर समर न हो, जिनके लोको में जाना न हो उनमें जग कोई सौन्दर्य होता है। स्वच्छन्द धारा के सभी कवियों ने रूप-सौन्दर्य चित्रण में प्रगति या विशेष वर्णन किया है, सौन्दर्य के सम्बन्ध में जैसे यही उनका प्रतिमान रहा है—‘अग्न अग्न तरंग उठे हुति को फिर है यह रूप अनौ धर छबै’ (धनञ्जयन्द)। अपनी नायिका के वर्णन में कपोल, हँसी, अञ्जन, अरुणिम अक्षर, आनुषण, केस, ओटनी आदि के साथ-साथ प्रगति या रूप छटा का वर्णन विशेष रूप से कवि ने किया है। ऐसी पंक्ति एक न एक हर छन्द में रखी गई है जिनमें उनके तन की गौर जाना या उज्ज्वल वाति की झलक मिले बिना नहीं रहती। चन्द्रमा, दर्पण, चपला, प्रवाल, दीपगिरी आदि को निरादृत कर रमणीय नायिका के लोको के सौन्दर्य का उत्कर्ष दिखलाया गया है।

नायिका की गति का चित्रण करते हुए कवि कहता है कि जो लोग उनके गज-भायिनी कहते हैं उनकी समस्त कितनी ओछी है और जो कविन्द अपनी प्रतिमा का विकास मराल से उपमा देकर दिखलाते हैं उनकी समस्त की क्या कहा जाय। उनके ये कृतक लोको की मति को अस्मित करने वाले हैं—

दित-चाहि अखन कहै कितने, दित-छोनी घण्टन की टटपी।

कवि देते कहैं निज बुद्धि उदै, यहि सोखी मरालन की मटपी ॥

‘द्विजदेव’ जू ऐसे कृतकरन में, सबकी मति बोही फिर मटपी।

बह मन्द चलै किन जोरी भट्ट, पग लालन की छविर्वा अटकी ॥

प्रिया की आत्यन्तिक मुहुर्भारता के वर्णन में द्विजदेव ने वह नाजुकदानी भी दिखलाई है जो धारणी धायरी का सर्वस्व थी और जाये चखवर जिन परम्परा का निर्धार उहूँ धायरी ने किया। रमणीय नायिका के वर्णन घौमे पड़ते हैं चूँकि वे जावक के भाग में

बोझित हैं, अतर्क झुलकर उरोजो पर आ गिरी है क्योंकि उन पर गंध का भार अधिक है, पलकों नीचे को अवगिरी हो रही है क्योंकि बड़ी-बड़ी लंगोनियों का उन पर दबाव है और तन की आभा का चोक इतना भारी है कि जब उस भार को संभाल न सकने के कारण लचक-लचक जाती है—

जावक के भार पग परत घरा पे मग्न,
गंध-भार कुचन परी है छुटि भलक ।
'द्विजदेव' तँतिऐ विचित्र बदनो के भार,
आगे-आगे दृगनि परी हैं अथ पतक ॥
ऐसी छवि देखि भग-भग की अपार बार,
बार सोचन सु कोन के न ललक ।
पानिप के आन संभारत न गात सक,
लखि लखि जाति कच-भारन के हतक ॥

अतिशयोक्ति के द्वारा सौकुमार्य की यह व्यञ्जना पर्याप्त उल्लेख्य है। प्रेयसी के सौंदर्य का आतिशय्य दिखलाने के लिए कवि की एक उद्भावना देखिए जिसमें वह कहता है कि नायिका यमुना के किनारे उद्यान में पुष्पों का समार और उनकी छटा देखने आई थी किन्तु वहाँ तो दूसरा ही दृश्य उपस्थित हो गया, स्वयं उसी का सौंदर्य 'देखकर बेतकी, चम्पक, से ही काति, वर्ण, लोच, सुगंध आदि गुण का शान माँगना शुरू कर दिया। यहाँ पर एक और अंगों की नाना विभूतियों का असाधारण उत्कर्ष दिखाई देता है दूसरी ओर कवि की मूर्ध्नि की स्वच्छन्दता और विशिष्टता। छन्द देखिए—

बाग बिलोकनि आई इतै, वह प्यारी कलिव-भुता के किनारे ।
सो 'द्विजदेव' कहा कहिए बिपरीत जो देखति सो ह्य हारे ॥
केतकी-चपक-जाति जषा, जगमेद-प्रसूनन के जे निहारे ।
ते सिंगरे मिसि पातन के छवि, बाही सों मंगल हाथ पसारे ॥

ऊपर नायिका के जिन रूप-वर्णनों की चर्चा हुई उन्हें यदि कोई राधिका का रूप-वर्णन मान ले तो कोई अनौचित्य न होगा।

राधा—राधिका का रूप वर्णन करते हुए भी कवि ने बार बार उनकी भगवति पर ही विशेष बल दिया है।^१ राधा की छवि का सामने चन्द्रमा शरमा जाता है, तारे पीके लगने लगते हैं। उनसे अग की उपोत्सवा सारी पृथ्वी का सताप दूर करने वाली है। राधा के भग की वाति ऐसी है जो हजारों सुन्दर गोपियों ने बीच भी छिपाये नहीं छिपाती। उसको 'अपूर्व शोभा का निरूपण देखिए—

कानि की के छोट बहुत आई ग्हाइवे की वह,
गोपिन के सग जऊ नंगुक सुरी रही
'द्विजदेव' दोह-दार हो ते पाट-पाट लगी,
खासी चटिका गो तज फँतो जिधु की रही ।

घेरि बार-बार लौं तमासे हिन ताही सभे,
भारो भोर लोगन की ऐमिऐ भुकी रहो ।
आलो उन आज वृषनानुजा बिलोकिवे कौं,
भानु तनयाऊ घरो द्वंक लो रकी रहो ॥

राधा के सौंदर्य समुद्र का सतरण कर सवना वरि अमम्भव समझता है फिर भी अपनी सामर्थ्य के अनुसार उस सौंदर्य को थोड़ी बहुत प्रतीति कराने के उद्देश्य से वह कहता है—

चंद्रिका लो कहि हास-छटा, जग नाँहक हो उपहास करहो ।
स्यौं, द्विजदेव' जू नाँहक हौं कहि दज-हयो निम दाहि लजहो ।
ऐसी अनोखो-अनोखी धनी धनी बातें बनाइ कहा फल पैहो ।
कैं पिक-बंसी उडाइहो बाहि, मदक-मुखी कैं कलक लागहो ॥

'शृंगार-लतिका' के अन्त में लगभग २५ छन्दों में कवि ने प्रमत्त राधिका के वेश-वेषी, माँग, भाल, नेत्र, वज्रलक्षित कमलाक्ष, नाभिका, श्रवण, अधर-साली, कपोल ओष्ठ, ठोटी, दंत, मुखमण्डल, मुमकान, हास्य, शीवा, बाहु, उँगली, मेहदीयुक्त हाथ, कुच रोमावली, उदर, जाँघ तथा पद, तन-द्युति और चाल का वर्णन किया है। विविध छन्दों में कवि ने एक-एक दो-दो या अधिक श्लोकों का भी वर्णन किया है जैसे कपोल जीर ओष्ठ ठोड़ी और दंत, हास्य और बोल, कुच रोमावली और नाभि आदि।^१ ये शिष्ट-तल वर्णन परम्परागत छग के हैं तथा अलङ्कार शैली पर किये गये हैं।

युगल-स्वरूप (राधाकृष्ण)—कुछ छन्दों में राधा और कृष्ण के स्वरूप का एक साथ वर्णन किया गया है जिनमें कभी तो कवि उनके रूप पर निहावर होता है और कभी उनके पारस्परिक प्रीति का वर्णन किया गया है।^२ इन छन्दों में भी कवि का ध्यान रूप-चित्रण के अपेक्षा प्रभाव चित्रण पर अधिक है—

ज्यों धनस्याम से स्याम बने, स्यों प्रिया सजिता ली हिये में परं लकि ।

आनन चन्द्र की दीपति देखि दुहैन के नैन खजोर रहे छकि ।

ऐसी विनोद कला निरखैं, द्विजदेव न कौन की डोठि रहै छकि ।

ज्यों बिकसी अरविद ली प्यारी, मतिद-ली तैबोई प्यारी रह्यो जकि ॥

उद्दीपन वर्णन एवं आह्व-दृश्य-चित्रण

उद्दीपन वर्णन से हमारा अभिप्राय है शृंगार रसोद्दीप्ति में महाशय प्राकृतिक उपकरणों की वर्णना से जो स्वच्छन्द कवियों द्वारा न्यूनाधिक परिमाण में उनकी रचनाओं में यत्र-तत्र वर्णित हुए हैं। ध्यान देने की बात यह है कि वियोग दशा के चित्रण में ही इन कवियों ने उद्दीपक उपकरणों का विशेष वर्णन किया है, मयोंग व्यापारों के चित्रण में नहीं किया भी है तो बहुत कम। प्रायः उद्दीपक वस्तुओं का वर्णन आलम्ब्य दर्शकों के साथ साथ मिलेगा, स्वतन्त्र रूप में उसका वर्णन बहुत कम हुआ है। प्रकृति, नगर, वन आदि

^१ वही छंद २५६, २६०, २६३, २६६ ।

^२ वही : छंद ६७, ७२ ।

में सम्बन्धित बाह्य-दृश्य चित्रण भी प्रथमों में ही थोड़ा बहुत देने जा सकते हैं, मुक्तक रचनाओं में नहीं। ध्वजाद रूप से द्विजदेव ही इस धारा के एकमात्र ऐसे कवि हैं जिन्होंने अपने स्फुट छन्द में प्रकृति के स्वरूप का विषद एवं स्वतन्त्र चित्रण किया है और उसके प्रति प्रगाढ़ अनुराग भी प्रदर्शित किया है। उनके ऐसे वर्णन आलम्बन रूप में किये गये प्रकृति वर्णन माने जायेंगे परन्तु उद्दीपन रूप में प्रकृति को प्रस्तुत करने से वे भी द्राव नहीं आये हैं।

रसज्ञान कृत उद्दीपन वर्णन एवं बाह्य-दृश्य-चित्रण

रसज्ञान के काव्य में उद्दीपनी का वर्णन न के बराबर है। केवल कृष्ण की प्रेम-क्रीडाओं के सदर्भ में थोड़ी चर्चा श्रुतियों अथवा प्राकृतिक उपकरणों की मिलेगी और वह भी अत्यन्त सक्षिप्त उदाहरण के लिए जब वे वन में होनी वाली प्रेम-क्रीडाओं की चर्चा करते हैं उस समय कुञ्जों का, उनकी खँकरी गलियों का, वन-पथ का अथवा वन-प्रातर का नामो-स्मेल्य मात्र करते हैं, सज और वृन्दावन की छटा को सामने लाने की चेष्टा बिल्कुल नहीं करते। इसी प्रकार पास-पड़ोस के गाँवों की चर्चा भी हुई है पर उनका स्वरूप अशक्त नहीं हुआ है। वन क्रीडा के मन्दर्भ में भी प्राकृतिक दृष्यावली का कोई वर्णन नहीं मिलता। एकाप जगत् इनका मात्र कह दिया है कि 'कुञ्ज जन्द कुमार बसे तहाँ भार बसे कचनार की डारन' अर्थात् उस वनस्थली के कचनार वृक्ष ऐसे भादक एवं मोहक वातावरण की सृष्टि कर देते हैं जिसमें कामोद्देक ही उठता है। पनघट क्रीडाओं अथवा रास-प्रसंगादि के वर्णन में भी यमुना पुलित और रजन ज्योत्स्ना के मुखकर वातावरण की सृष्टि का कोई प्रयास लक्षित नहीं होगा। इससे यह प्रकट होता है कि कृष्ण का रूप सौंदर्य और गीर्वाणों का अनुराग आदि ही वनमें इतना समया हुआ था कि दत्त वस्तुओं की ओर उनकी दृष्टि भी न जाती थी। अपवाद रूप में ही एक छन्द में रसज्ञान न वसत की प्राकृतिक सुपना का वर्णन किया है जो पर्याप्त सरस एवं चित्रात्मक है परन्तु वह श्रीकृष्ण के प्रेम पूर्ण सयोग की पृष्ठभूमि का निर्माण करने के ही उद्देश्य से विरचित हुआ जान पड़ता है—

डहडही बँसी मञ्जुहार सहवार की वै,
बहबही गुरल कृत्तित प्रतीत की।
लहलही लोनी लता लपटी लमलन पै,
कहकही तापे कोकिल की काल्लोन की।
तहतही करि रसज्ञान के मिलन हेन,
बहबही बानि लखि मानस मलीन की।
महमही मन्द मन्य माहत मिलनि तेंसी,
गहगही खिलनि गुलाब की कलीन की॥

रसज्ञान के काव्य में वियोग का वर्णन भव्य होने के कारण श्रुतियों आदि की विरहोद्दीपक उपकरणों के रूप में प्रस्तुत करने का अवसर नहीं आ पाया।

आलम्ब कृत उद्दीपन वर्णन एवं बाह्य-दृश्य-चित्रण

रसज्ञान की भाँति आलम्ब भी प्रकृति दृश्यादि के वर्णन में विशेष प्रवृत्त नहीं हुए

हैं। मूलतः प्रेम की रावेदना के कवि होने के कारण इनकी भी दृष्टि इतर वर्णनीय वाह्योपकरणों पर नहीं गई है। अच्छा होता यदि मोदय और प्रणय के ये चित्तरे प्राकृतिक छवियों के चित्रण की ओर भी विक्षेप उन्मुख हुए होते। वातावरण की स्वच्छन्दता के नाम पर इन कवियों ने अधिक से अधिक वज्र के वन, कुँजों, यमुना-पुष्पिन, वृन्दावन आदि का नाम मात्र ले लिया है पर सच्ची वस्तु-वर्णना इनके द्वारा सम्भव नहीं हो सकी है। इस ओर थोड़ी प्रवृत्ति धनवानन्द और द्विजदेव ने ही आगे चलकर दिखाई है। आलम ने भी वन प्रदेश में गोपियों और कृष्ण आदि के गोरम-दान प्रसंग का वर्णन किया है, परन्तु स्थानीय प्राकृतिक विभव का चित्रण नहीं किया है।

पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति-चित्रण—प्रणय भावना की पृष्ठभूमि के रूप में अवश्य ही चार छन्द यज्ञ-तन्त्र प्राकृतिक छटा को लेकर लिखे गए हैं जैसे मायकास का यह चित्र देखिए जो प्रणयिनी की भिन्न ब्रंसा को निबट ले आई है—

आई सीरी साँझ भीर गैया दोरी आई घर,
बन घर पुर बीच पुरि घुरि घाई हैं।
आलम चहुँघा चढ़ि रत्ननि चिरंयाँ बोलों,
भूपन बने हैं बलि बेरी बनि आई है॥
आली तो लौं बलि जो लौं लाली में लपेटो समि,
रवि को न छवि छिन जोग्या ना जगाई है।
छाहूँ हैं के छल मिलि हों ही भई तेरी छाँह,
जो लौं परछाहीं पर छाँहों आनि छाई है॥

प्रकृति की पृष्ठभूमि का एक अन्य चित्र इस प्रकार है—

तैसीधे तरल तमघार सी तमाल बेलि,
रहो हिलि मिलि छलि छोरनि के जोर सों।
कहूँ ये ललित रन्ध्र तारे से उग्यारे ग्यारे,
कहूँ रहै एक है कलिन्दी छवि छोर सों।

उद्दीपन रूप में प्रकृति-चित्रण—वियोग-वर्णन के अन्तर्गत भी आलम ने ऋतुओं का थोड़ा बहुत वर्णन किया है। ऋतुएँ प्रेमिका के विरह दुःख का वर्णन करने वाली हैं। वसन्त ऋतु अपनी साज-सज्जा के साथ आती है तो जैसे विरहियों को मरोड़ डालती है। स्वयं सन्तप्त नायिका ऋतुपति के आने पर और भी दर्दने लगती है, चन्द्रमा की किरणों की ललता के बजाय ताप देने लगती है, कमनिनियों पर भ्रमरों के गुँजार का हृदय अब उन्हें दाहक लगता है और कुछ कुछ करके बोझिलाएँ उसे अलग जलाये डालती हैं। नायिका इस वान से अवगत है कि विरहिणी यमुना को जलाने की तो वसन्त ने चाल ही सीख ली है—'बधुनि बधन की घों कब तें चला चलो।' विरहानल में जलती हुई विरहिणी की शीघ्र ऋतु में तो दया और भी खराब हो जाती है। शीघ्र के दुःप्रभावों को व्यर्थ करने के जिनने उपचार हैं वे और भी सताप पहुँचाते हैं, वह क्षण क्षण मूर्छित होनी जाती है। पकज, पटोर, उमीर, पनसार आदि सब व्यर्थ है। जब शीतल करने वाली वर्षा ऋतु जाती है उस समय उन्हें

नवजीवन मिलता हों सो बात भी नहीं—यह अभिनव ऋतु भी उनके प्रतिकूल ही पड़ती है—

विष ज्यों वसत यहै अतक सो आयो पाते,
कत विनु अन्नरु दसा को नियागती हूँ ।
राती राती पाती बन बानी सो वरन लागीं,
घाती घाम तानी कै रगाई छेदी छाती है ॥
लै लै मलि भूली डारि पूली अन्नकूली हूँ,
भूली भूली फूल ही सी नारी मुरझाती है ।
जरी जरी रहैं सहै घरी घरी हरी कहैं,
हरी हरी बेलैं देखि मरी मरी जाती हूँ ॥

सावन का आगमन मुनते ही वे मनभावन के बिना 'मनवस' हुई नायिकाएँ व्याकुल होने लगती हैं, हवा चलते से उनका शरीर 'छीजने' लगता है, बिजली की कौंध देखकर उनसे शरीर में पसीना छूट चलता है तथा पाँखे पोटो बावलों को देखकर वे मुग्धा जाती हैं, ज्यों-ज्यों धीनल ऋतु निवट जाती है वे टण्डी पड़ती चभी जाती हैं । बादल उड़े मूछित कर देते हैं और आसन्न शरदऋतु उन्हें हिमशोथन कर देती है और जब शरद ऋतु मचमुच भा ही जाती है तब उनकी दशा देखने योग्य हो जाती है—सारा ससार शरद ऋतु की निशा में उज्ज्वल हो जाता है किन्तु विरहिणी को ऐसा प्रतीत होता है जैसे आकाश अपरिशीम रूप से उवालाओं में जल रहा है । जो चन्द्रमा 'मुधासई' और 'मुभन मरुप' कहा जाता है वह तो उसकी सम्मूर्त में और ही कोई चन्द्रमा है । इस प्रकार हम देखते हैं कि आलम ने विरहिणी की विरह व्यथा को अनेकानेक ऋतुषा के दपण में प्रतिच्छादित किया है । स्वभावतः ऐसे छन्दों में ऋतुगत सौन्दर्य का अभिविवेक्षपूर्ण चित्रण कम और विरहिणी की मर्म व्यथा का चित्रण अधिक हुआ है^१ । उद्दीपन रूप में ऋतुशोष अनिश्चित चन्द्रमा पवन आदि प्राकृतिक उपकरणों को भी लेकर कुछ छन्द मिलते हैं ।^२ चन्द्रमा को तो विरहिणी अपने वध के लिये ही उदित हुआ मानती है, उसकी उज्ज्वल किरणों का स्पर्श उसे ताल की हुई अभिमन्य दालाका का चुम्बन सा लगता है । पूर्णमासी की रात उसे डरावनी लगती है, चन्द्रमा की ओर देखने से उसके शरीर में चिंगारियाँ उठन लगती हैं पवन की विरहीतेजसता दिखाते हुए कवि ने यह बताया है कि उनका स्पर्श विरहिणी को विष भरे क्षर के समान प्रखर और घातक लगता है । एक दिन की बात है मधुर जीर मोठक प्राकृतिक परिस्थिति से वह दुपकर बात हो गई जो सम्भव न थी । कैसे के पत्ते भूम रहे थे, मन्दाकिनी मन्द मन्द बह रही थी, एला और केला के फूलों की सुवास आगे और फैल रही थी, शरद की मुहावरी सध्या किंचित क्षीतल लग रही थी, विरहिणी की पलकें धीरे-धीरे भँप गईं । जो नींद कभी न आती थी आज इस मुग्धकर वातावरण के कारण अप्रत्याशित रूप से आ गई । क्या होता है कि थोड़ी ही देर में मातली पुष्पों की सुगन्धि से प्रपूर्ण और सम्मोहक मलपत्र वायु

१ आलमकेलि छन्द २३६, २३६, २३४, २३०, २३२ ।

२ यही छन्द २३३, २४०, २४३, २४१ ।

आ गई। उससे तन्द्रादल्य उस नवयौवना के रोम रोम सिहर उठे और उसकी नींद खुल गई। उसका आन्तरिक क्रोध उबल पड़ता है—

सखिन मुहस बर दच्छिन समोर यह,
बरी पुरवैया बरी बेरिनि विसासी है।

जिस पवन की मदिर-मधुर लहरिया ने उसे निन्द्रा का विद्व-दुर्लभ सुख दिया था उसी ने कुछ ही क्षणों में दिना वताए उसे छीन भी लिया, प्रकृति के विद्वत्सघात का इससे बचा और दृष्टान्त हो भी क्या सकता है। कभी-कभी 'मिथदूत' की अनुकृति पर हिन्दी कवियों ने पवन को सदेखावाह्व बनाकर 'पवनदूत' की वरपना की है। ऐसे ही वर्णनों और प्रसंगों में आलम ने कभी जलज की, कभी ज्ञेय और मयूर की अथवा कभी एक सदिलिप्त प्राकृतिक वायुमण्डल की चिरहोतेजकता का वर्णन किया है—

निभुकनि रैनि भुकी बादरऊ भुकि आये,
देखो वहाँ भिल्लिन की भईं भहनानि है।
पानी तँ न पड़े बूझ पानि पसरयो न सूझे,
काजर सो बानु अँधवारो कारो राति है॥

अन्यत्र आलम लिखते हैं कि समोर तीर सा लगता है, राति मृगं मा ताप देता है, घनसार विप प्रतीत होता है, सारी लीह-बदन भी भारी प्रतीत होती है। वन की बगार, चन्दन, कपूर, पुष्परस आदि में वह बूने की कली के समान प्रग्वलित हो उठती है, शरीर में कामदेव ने विप की लहरें जागृत कर दी हैं।^१

प्रकृति में व्याप्य की व्याप्ति—कुछ छन्द ऐसे हैं जिनमें सारी प्रकृति में विरही की वेदना को ही परिध्याप्त दिखाया गया है। जिस समय उदय ब्रज में लीटकर कृष्ण के पास जाते हैं वे ब्रजमण्डल की उदास स्थिति का वर्णन करते हैं—मैं जिस समय पहुँचा मुझे ब्रज अत्यन्त मलिन, उदास और उजड़ा हुआ मिला। वहाँ के मकान मलिन थे, बूँज रघ्नमय थे, सब कुछ उजड़ा हुआ अजीब सा लगता था, उस ग्राम में जाने हुए मुझे एक आवाज तक न सुनाई दी—

आलम बहै हो जात भनक न मुनी बान,
मेरिये बनक बछू बाला पायो प्रान सो।
दूलह बराती लँ रँ राति ही सिपारो जंसे,
ऐसो ब्रज देख्यो भाषो व्याह की विहान सो॥

वहाँ का दृश्य ऐसा लगता था जैसे व्याह का विहान हो, गोपियों का विरह सारी वनस्थली और समूची प्रकृति में परिध्याप्त हो गया है, सूर्य, चन्द्रमा, रात्रि, दिशाएँ, वन, फूली हुई डालें, कमल, जल सभी कुछ दग्ध हो रहे हैं—

तुम विनु बाहू अज नारि मार मारी मु तौ,
विरह विषा अपार छानी क्यों मिरानो हैं।
तरनि सो तमोपनि ताही सो तत्तप तवै,
हेरत ज्यो निता परो दसो दिसा सातो हैं।

कानन में जाय नेकु आनन उधारि देत,
ताकी भार पूली डार द्वरितें लुषाती हैं ।
बारि में जो बोर्यो तनु लागति न्यो चुरें मोन,
वारिज की बेलें से बिलोके बरी जाती हैं ॥

प्रकृति का स्वतन्त्र वर्णन - अलंकृत शैली पर—यमुना तथा तटवर्ती कृष्ण का वर्णन करते हुए आलम ने कमल के फूलने, मीरे के मँडराने, चन्द्रमा के प्रकाश, समीर की मन्द गति, मौसिमी आदि का उल्लेख किया है । चन्द्रमा का वर्णन करते हुए कवि ने अलंकारिक शैली पर कुछ छन्द लिये हैं जिनमें कुछ दुर्बल और निम्नलिखित रूपों की गई हैं जैसे—

बिधु बह्य कुलाल को चक कियो मधि राजति कालिमा रेनु लगी ।
छवि धौं सुरभोर पिप्लव की कोच कि बाहुन पीठ की छाँह जगी ॥
कवि 'आलम' रैन सजोगिनि हूँ पिय के मुख सम रन पगी ।
गये लोचन बूझि खफोरनि के कुमनो पुतरीनि की पति जगी ॥

प्रबन्ध प्रथम में बाह्य-दृश्य-चित्रण—आलम के माधवानन्द प्रबन्ध तथा इयाम-सनेही में यत्र-तत्र नगर-वर्णन मिलते हैं जो काव्य के वानावरण के निर्माण में सहायक होते हैं । कामाक्षी नगरी का वर्णन करते हुए कवि ने बताया है कि इस नगरी में सुकर्म और सुधर्म ब्राह्मण, क्षत्रिय और वैश्य रहा कर्मे के । नगरी में मन्द-मदिरा, मार-पीठ, घर पकब, चोर-बधिक और दण्ड-विधान आदि थे ही नहीं । यह सारा वर्णन केशव के समान परिसङ्ख्या के माध्यम से किया गया है—

नगर लोग सब बने सुकर्म । ब्राह्मण क्षत्री वंस सुधर्म ॥
तिहि पुर मंद गयब सो रहै । मदिरा नाम घोरन सो कहै ॥
मार सोइ सनरज में होही । पुष्पपत्र लं बाधे कोही ॥
दंड सोइ जो जोगी सेही । और दंड काहू नहि बेही ॥
खचल चोर बटाछ त्रिया कं । जो नित चोरें चित्त पिदा के ॥

उज्जयिनी का वर्णन थोड़ा भिन्न प्रकार का है । वह महाकाल की नगरी है, द्वादश ज्योतिर्लिंगों में से एक है, उसे कवि ने धर्मपुरी कहा है । वहाँ की फुलवारियाँ वनक-खचित मणिमदिरी, तालकूप सरिताओं, धनाढ्य नागरिकों, रक्षिक समाजों, धार्मिक समाजों आदि का कवि ने उल्लेख किया है । राजा विजय के राजद्वार पर जो भीष्ट है वह भी राजा की लोकप्रियता और विभूति आदि का निदर्शक है—

धर्मपुरी सब नगर मुहावा । हाट पटन बहु देखि बनावा ॥
चहुँ दिशि नगर बाग फुलवारी । ताल कूप सरिता बहु भारी ॥
पुनि पुनि हाट पटन फिरि देखें । आनंद पुरी बराबरि लेखें ॥
छत्तिस पुरी नगर बेपारी । बैठे हाट महाजन भारी ॥
कहूँ नाच बहूँ पेखन होई । कहूँ पवारा गावत कोई ॥
द्वार भीर नरपति कं होई । नेकु खुदा न पावत कोई ॥

इयाम सनेही में ब्राह्मण दूत के द्वारिकापुरी पहुँचने के समय नगरी का वर्णन किया ।

गया है। प्रातःकाल द्वारावती कैसी सुन्दर लगती है, सूर्योदय की छटा कैसी होती है, द्वारिकापुरी का वैभव कैसा होता है आदि बातों का कवि ने सोत्साह वर्णन किया है क्योंकि यह पुरी रविमणी की ही नहीं आलम के भी परमप्रिय और आराध्य कृष्ण की पुरी है। प्रातःकाल ऐसा लगता है जैसे घर-घर पर अमृत का मोत बह रहा हो, ऊँचे भवन हैं और ऊँची ध्वजाएँ हैं, उनमें भी कृष्ण का महल तो गगनचुम्बी है। सूर्योदय पर उत्तुंग भवनो के स्वर्ण-कलश अमृती वाग्नि से दीप्त हो उठते हैं, कोटि-कोटि रवि के प्रकाश से वे कलश ऐसे जगमगा उठते हैं जैसे बिजली हो। द्वारिकापुरी का सिंहपीर तो स्वर्ण-विनिर्मित था, परकोटा स्फटिक का था, कपूरे बिट्टम जटित थे। नगरी अपर असकापुरी सी छवि दे रही थी। ऊँचे मन्दिरों तक पक्षी भी दीघ्र नहीं पहुँच पाते थे। द्वारिका की हाट दो योजन (६ मील) लम्बी थी, उसकी सजावट का क्या कहना। मणि, माणिक, रत्न, पाटध्वर, मृगमद आदि के विक्रेता और नाना प्रकार का बणिज करने वाले ध्यापारी कुँवर के समान आमन लगा लगाकर बैठे हुए थे। कृष्ण का भवन तो साक्षात् अमरावती ही ममभिए। उसके सारे पीर नगजटित थे और पीरों ने कपाट मणि-माणिक्य-विजटित थे। उनके महल के कलश, द्रव्य और ध्वजा की तो उपमा ही नहीं। ब्राह्मण दूत ने श्रीकृष्ण-मन्दिर के मणिजटित द्वार पर आकर कृष्ण का जो ऐश्वर्य देखा उसका वर्णन कवि ने इस प्रकार किया है—

सुर नर मुनि गन गद्यप द्वारे । निसि बिन अस्तुति करहि पुकारे ॥
नवीं निधि जहाँ खँवर दुराबा । प्रातः वेद बदी जो गुलाबा ॥
सेबाहि जिमि सेनक अर दासी । भ्रातो सिध सिध चीरासी ॥
रत्न किदार सूरज की कातो । चौखट मोल भनिन की पानी ॥
देखि द्वार दिज आयो छाइन्ह । जहाँ जगु चर्ल सोस के पाइन्ह ॥

ऐसे विस्मित कर देने वाले वैभव का कवि ने वर्णन किया है। रविमणी की इच्छा-पूति रूप में बना हुआ गौरि मन्दिर ऐसा है जिसके चारों तरफ राई है तथा जिसमें नवी का जल आता है। मन्दिर बहुत ऊँचा है जिस पर स्वर्णकलश प्रतिष्ठित है तथा उसके ऊपर ऐसी ऊँची ध्वजा पहराती है जिसे देखते ही कुल का वनेत्र मिट जाता है।

घनब्रानन्द कृत उद्दीपन-वर्णन एवं बाल्य-दृश्य-चित्रण

घनब्रानन्द ने स्वतन्त्र रूप में तो नहीं किन्तु उद्दीपन रूप में अवश्य प्राकृतिक सामग्री का उपयोग किया है, उनके गहरा उन्होंने अपनी विरह-व्यथा व्यक्त की है। विधिवत बर्षा, बसन्तादि को लेकर रूपक तो नहीं खड़े किये गये हैं परन्तु वेदना की विवृति के लिये किसी भी प्राकृतिक उपकरण अथवा ऋतु को लेकर वे अपने भावों को व्यक्त करते रहे हैं। यह जरूर है कि ये प्राकृतिक उपादान उन्हें सुख पहुँचाने के बदन वेदनाओं का ही उपहार देते रहे हैं। इन्हें प्रकृति ने कदा पीछा दी मर तो हम विरह-निवेदन के मरभ में देखेंगे किन्तु किन-किन प्राकृतिक उपकरणों ने विरही घनब्रानन्द अथवा विरहिणी गोपिकाओं को पीड़ित किया यह देखना चाहिये। सहकती हुई पुरबिया, भटने हुए बादल, चमकती हुई बिजली, बर्षा के प्रमूला की मुगन्धि, चतुर्दिक घिरी हुई धटाएँ, कलापियों की रूक, क्षीतल समीर, बिजली की लीप, टूटती हुई उल्काएँ, प्यासे चालक, उन्मत्त मयूर, गरजते हुए बलाहक, हंसती हुई बिजली, चन्द्रमारहित अथ आकाश आदि का वर्णन कर कवि ने इनके द्वारा विरह

की वही स्थिति दियालाई है। अभिव्यञ्जना के आचार्य घनशानन्द ने अपने विज्ञान का आतिशाय्य दिखतान के लिए एक छन्द म खपना छया को गी प्रकृति में मन दिया है और कहा है कि खपना मे जो दाह है, पपीहा के रक्तों मे जो वेदना है, जिम्बर निषर भटकने हुए पक्ष में जो अस्थिरता है और मिषों मे वर्षण-गर्जक है वह सब प्रकृति को विरही म हो पाव हुए है। वर्षा ऋतु नेदना को कम धार नहीं देती। एक छन्द म वर्षा के उपकरणों को एक-एक कर सम्बोधित किया गया है, धैर्य और शक्ति के साथ उनका मुकामवता किया गया है और उन्हें दह ललकार दी गई है कि जब तक बिनाश बरसाने वाले हमारे प्रिय नहीं आते तब तक तुम जिसका दुःख देना चाहते हो दे ना, उनके आने पर बसि हुए उ मरना तो मुझे ममकू। 'विकृत विषाद भरे तमहू की तरफ तर्कि' और 'भासे बूट कोविषा कहां की छत्र काजति सी' बादे छंदा मे प्रकृति का अतूते दय से विरह काव्य म गियावन हुआ है। बसन्त ऋतु का कवि ने विरह वर्णन अथवा विरह-नन्दन मे उपयोग नहीं किया है, बरबन्त इतना कहा गया कि वह प्राण शतक कुसुम आने मे मगुक हो विरहियों का शिकार करता फिरता है और कामदेव का परम सहचर बना हुआ अपनी चुरी मेमा के साथ उन्हें पाव देता फिरता है। विरहोद्गीक लपकटन के रूप म घनशानन्द ने साधन की मुहाबरा बूबो, गुणविषा, चरन पुवाल-अरीग-सगीन, दीपावती, मिशा, दिवा, चन्द्रमा, नादनी, पुष्पिन क्षयष, सुरभिष नमीर चातक आदि को लेकर घनशानन्द ने पुन मे एक सुंदर छन्द लिखे है जिसमे प्रकृति द्वारा विरही अथवा विरहित की मनोव्यवस्था को जित किया है।

अपनी अन्तिम परब १८५८ में वे ब्रज के प्रति अनुशासक अन्तर धनश्यामदे ने जहाँ
 तहाँ प्रजाभूमि अथवा वहाँ ने प्राप्त जीवन प्रथमा साम्य हथोका वार्जन किया है। प वर्जन
 एक ओर जहाँ भक्ति-श्रेष्ठ है वहाँ उम स्थान के अन्तिम परब, स्थान को एक अनुभव
 का भी आधार विवेक है। इन सब में सज्जमान के आधुनिक वातावरण के भी स्वभाव
 धिक् धनश्यामदे ने अन्तिम विवेक है वे अपने साधुत्व के कारण देखन योग्य हैं। उनमें आधुनिक
 प्राकृतिक धिक् के विषय का जहाँ तहाँ प्रथम मिश्रण—

सराहे हारे भरे सर जित तित । हित-कुहार की कनक रत्नानि तित ॥

यहाँ मुझें भुव गुह्यें मिली हैं । लता ललित तद उभयि मिली हैं ॥

निराश्रित भोजन हरिद्वारी है। बीमासो निरी वासो बहै ॥

भुमे रह्य गिरि-सिखर भावर । दोस्त मोर पति भोर आवर ॥ (नगस्वयं)

ब्रह्म के सारिक खोरि, मोहन, सेन और कर्मागिर्ग, गोरस, दहम (कुठ) घान्ग, ग्यार (भूय) आदि तथा ब्रजमानों के परिवार देवदर पर और जीलों को जवारि सुय मिलता है। यदि कहता है कि ब्रज को सम्पदा खोर मरुज माहुनी गृहे लगी रहने । ब्रज के बा और नाले सदा हरे भर रहते है वा म्वाता और गोशो वे निखे परम मुतदावी हैं। नयन, पसहू पाल, पहात जादि की आग व गोहन प्रहार करते हैं और प्रेम व बैठते हैं और कमी-पाल, पहात जादि की आग व गोहन प्रहार करते हैं और प्रेम व बैठते हैं। इस प्रकार का कमी व सधन मय कदराको म नी सदाको स सम प्रवेश करते हैं। इस प्रकार का वर्गन 'ब्रजप्रसाद' मे खाया है। 'ब्रजप्रसाद' मे मां बदबानद वे ब्रजप्रसाद का एव बहा की

मुजानहित : छात्र ७६, १५३, ३०७, १२६, २६६, ३३८, २६३, ४४, ३४६, २७८, २६८, ३८६, २६१, ४४, १६८, १८२, २३, २७०, ३३८, २०७ ।

प्रकृति का अल्प किन्तु मनहर वर्णन किया है। वे लिखते हैं कि वहाँ के ऊँचे-ऊँचे प्रकाश युक्त चौपाल और ललित चौहटे देखते ही बनते हैं, चारों ओर गुन गुनर बुझावलि है, निकट ही साँवले सरोवर है जो मानों बजमोहन की छवि देखने के अमन्य दर्पण हैं। घाट या पनघट और खोरियाँ (गलियाँ) नाना प्रकार के रिन्ना सेने वाले दृश्य उपस्थित करती हैं। वन में सतत आनन्द की वर्षा होती रहती है इसलिये वहाँ चारही महीने चौमासा बना रहता है, किसान की खेती निर्रापि गति से चलती रहती है। घुमड़-घुमड़ कर मेघ जलवृष्टि करते हैं जिसमें भीगते हुए वृक्षनामियों की शोभा देखने योग्य होती है। नदी, तालाब, नाले भरे हुए हैं, चारों तरफ प्रकृति हरी भरी भीचर होती है। इस प्रकार वृद्ध स्वच्छन्द पद्धति पर घन-आनन्द ने वृक्ष की प्रकृति का वर्णन किया है, किसान की चर्चा उपवाद रूप से ही घनआनन्द के काव्य में मिलनी है अथवा बेचारे कृषक की चिन्ता किस रीति कवि को थी। स्वच्छन्द दृष्टि रखने के कारण ही घनआनन्द उमका वर्णन कर मने हैं।

बोधा कृत उद्दीपन-वर्णन एवं यात्रा-दृश्य-चित्रण

बोधा भी प्रकृति का प्रधान उद्दीपन रूप में ही ग्रहण करने चले हैं। वर्षा ऋतु की श्याम घटाएँ, दादुर-मोर-पपीहा के स्वर विरही के हृदय का तस्थिर करते दिवाये गये हैं। दक्षिण में काली घटाओं को घिरा हुआ देखकर उनकी विरहिणी को मूर्च्छित होते बताया गया है। वर्षा की अंधेरी रात में मयूरी का स्वर गुलजर के हृन् उठती है। अपने प्रिय को स्मरण करता हुआ पपीहा ज़ारी रात में विरहिणी को उद्दिग्ध कर देता है। वसन्त ऋतु वृद्ध कम विरह बिभावनी नहीं। जात्र, कोयल, पलाश को देख विरही हृदय ज़धीर हो उठता है, उसे ऐसा लगता है जैसे कोई उसके धीरे की जलाये द रहा हो। इस प्रकार वर्षा, मेघ, दादुर, मोर, पपीहा, वसन्त, पलाशवन, आञ्जतर और कोयल या रात विरही-जक प्राकृतिक उपकरण विरही के मन को मथित कर देने चले हैं। इन प्रकार के वर्णनों में कोई विशेष नवीनता नहीं, हाँ वे अनुभूति प्रेरित अवश्य है—

- (क) रितु पावग श्यामघटा उनई सति के मन धीर धिरातो नहीं ।
धुनि दादुर मोर पपीहन की धुनि के धुनि चित्त धिरातो नहीं ॥
- (ख) ज़ारी दसा दिसि दक्षिण देखि भयो सु चहै हियरा जरि फारो ।
- (ग) बटपारन बैठि रसालन में यह बसैतिषा जाइ खरे ररि है ।
- (घ) बैठि रसालन के बन में अधराति पहुँ रन सों सत्कारति ।
नाहक बंद परो विरहीन के रूप वियोग के सूखन जारति ॥

विरह चारीन में भी बोधा ने जहाँ तहाँ कतिपय प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन किया है उदाहरण के लिये वामदगिरि अथवा बाँधोमठ का वर्णन करते हुए किन्तु ये वर्णन विषाद नहीं हैं। वैवाहिक सत्कारों का वर्णन भी बोधा ने अचिन्त विस्तार में किया है जिसकी चर्चा हम प्रबंध काव्य पर विचार करते हुए करेंगे। इहाँ इतना ही कहना जल्म है कि इन सत्कारों के वर्णन में उन्होंने पूरी महदृष्टता और कृति की स्वच्छन्दता का परिचय दिया है। श्रीलावती के विरह का वर्णन करते हुए बोधा ने परम्परागत शैली पर 'वारहमाना' भी लिखा है जिसमें ज्येष्ठ से गुरु कर बारह महीनों में क्रम क्रम में होने वाले प्राकृतिक परिवर्तनों के आलोक में विरहित की दशा वर्णित कर गई है। भावन के महीने का वर्णन देखिये—

सखी सुन सावन घायन बीम । भई बिन भावन हो अति दीन ॥
 खरी यह कोविन कूकत बीर । लग बिन भावन भो हिय तोर ॥
 चप चपला छहर धन माह । चल चपकाय विधोयिन बाह ॥
 महापन घोरत घोरत काल । रस भुरवान हर भय भान ॥
 मन धुरवा छहर भुव आय । मनो बिरही बध जाल तपाय ॥

ठाकुर कृत उड़ीपन-वर्णन एव बाह्य-दृश्य-चित्रण

उड़ीपन विभाव के रूप में ठाकुर ने दो प्रमुख ऋतुओं वसन्त और वर्षा और इनही से सम्बन्धित होली और हिंडोला का वर्णन किया है । इनमें आगे बढ़कर दो अन्य व्रतोत्सवों अखती और दशाहरा का वर्णन किया है । वसन्त-वर्णन के सभी छन्द बिरह को उत्तेजना देने वाले बनाये गये हैं, ऋतु का स्वतन्त्र वर्णन कवि का अभीष्ट नहीं । 'रसाल प्रभो में मोर था गये, पलाश के शृंगों में सारल फूल छा गए तथा आठो जाम निमम वामन्ती पवन बहने लगी हैं' आदि कहकर कवि ने गोपिका की अन्तर्बेदना ही व्यक्त की है, ऋतु की शोभा नहीं । प्रायः सभी छन्दों की शून्य भावना यही है—'खोजिये सखर प्यारे कीखिये गहर निज, भय नृपु-राल की अबाई भान भई है।' एकाध छन्द में मधोग की स्थिति में वसन्त की प्रेमोत्तेजकता भी बतलाई गई है पर अधिकतर छन्दों में प्रकृति बिरह वर्धन ही बताई गयी है—

- (क) बीरे रसालन की चढ़ि डारन कूकत बबलिया मोन गहै ना ।
 सौतल मन्द सुगन्धित बीर समीर सवे सन धीर परै ना ॥
- (ख) पन बन बेसिन के किमलें कुसुम देखु,
 बन बन वाग में छबीने छबि छावने
 कोकिला की कूकधुनि हूक होत कैंसी देखु,
 ऐसे नितिबासर सु कैंसे के गैबावने ॥
 ठाकुर कहत हिये बिसव बिचार देखु,
 ऐसे समे स्याम हू को नाहि तरसावने ।
 ग्राम पर भीर पर भीर देखु,
 भीरन पै भीर देखु गजन मुहावने ॥

होली—वसन्त ऋतु में आने वाले होली के महोत्सव को लेकर कवि ने कुछ उल्लास-पूर्ण छन्द लिखे हैं । यद्यपि ठाकुर सख भावों के कवि हैं फिर भी होली का वर्णन करने हुए उन्होंने भी मर्यादा के बांध को कुछ तोड़ दिया है ।

पावस—वर्षा ऋतु का वर्णन कवि ने अपेक्षाकृत अधिक विस्तार से किया है जिसमें उन्होंने नाना वर्णों के मेघों से आच्छन्न आकाश का, चालक की रट और मयूरी के नृत्य का, इन्द्र, वज्रपटियों के रंगने और मल्लिकार्जुन के अङ्गारने का, बगुलियों के उड़ने और चपला के चमकने आदि का वर्णन किया है । ये वर्णन हैं तो पर्याप्त सरस किन्तु हर वर्णन में एक पंक्ति ऐसी आ जाती है जो वर्षा के चित्र को स्वतन्त्र नहीं रहने देती—

- (क) बररे बररे बहल सृष्टये बहूँ सौन सौन,
 बहूँ सात सात बहूँ आभा पीरी पीरी री ।

झों झों होन चवत्त दिगन चवत्ता की बौर,
 र्यों र्यों धन की घुवार होन धोरी धोरी रो ।

(ल) धीरि धीरि बन्कि बन्कि डुरि बानिनि धों,
 दुन्द देन दमई दिनान दरननु है ।
 घूमि घूमि घहरि घहरि घहरान,
 घेरि घेरि घोर घनो मोर भरननु है ॥

कुछ छन्दों में टाकुर का वर्णन केवल चमत्कार विभाजक होकर ही रह गया है जैसे एक जगह पर वे काकाया में छात्र हुए विविध रंग वाद्यों को देखकर कहते हैं कि ये मैथ-खण्ड क्या हैं मानी किसी राजेज द्वारा मूखों के निषेध टाले गए बपटों के रंग बिगने गान हैं । एक अन्य छंद में धन और धनदयाम की तुलना करते हुए थोड़ा चमत्कार पैदा किया गया है । कभी-कभी वर्णों को प्रेम का चमक नया संयोग स्थिति में उल्लाम पैदा करने वाला बताया गया है ।

अपनी और बट-पूजन—अपनी वर्णन में टाकुर ने प्रेमी युगल के बीच पारस्परिक प्रेम के विमर्शन का अच्छा सुयोग पाया है । जखनी (जलय तनीय, पैमान धुबना सीज) हिन्दू स्त्रियों के बीच ब्रत स्वयं पूजन का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण पर्व है । इन दिन कुन्देलखण्ड में बट-बूज के नीचे स्त्रियाँ पुल्लिङ्गा पूजन करती हैं । पुरष भी सज धजकर आते हैं और पूजा में बाद स्त्रियों पुरषों से उनकी प्रेमिकाओं का नाम पूछती हैं । पुरष भी स्त्रियों से उनके पतियों या उपपतियों का नाम पूछते हैं । ज्ञान वसतने में जब कोई पक्ष संकोच करता है तब गुलाब अपना धमेली की छड़ी में वे एक दूसरे पर प्रहार करते हैं । इसी मनोहर प्रसंग को लेकर टाकुर ने इन प्रकार के छन्द लिखे हैं—'गाँठ गठीली धमेली की बौदर धाली न दोऊ झूनरी बँहै' " गाँठ ।" इन प्रकार टाकुर ने श्रुत एवं प्रकृति तथा इतिहासों के वर्णन द्वारा इस क्षेत्र में किञ्चित् स्वच्छन्दता का परिचय दिया है ।

द्विजदेव कृत उद्दीपन-वर्णन एवं बाह्य-वृद्धय-चित्रण

द्विजदेव के काव्य में प्रकृति के प्रति विक्षेप अनुराग लक्षित होता है, उनके प्रकृति विषयक चित्र परम्परा पालन करने वाले चित्रों से भूषक हैं । उनमें हृदय का वह उल्लास देखा जा सकता है जो वन्य जी मादक श्रुत-छटा के आगमन पर किसी महदप हृदय में देखा जाता है । श्रुत के म्दागत के लिये वे जैसे सोल्लाम डीटने या आगे बढ़ने दिखाई देते हैं । प्रकृति उनकी वर्णना का स्वतन्त्र विषय भी है—रति-निरखेप तो वह है ही रति-निर-पेक्ष भी वह दिखाई पड़ता है ।

आत्मस्वन रूप में प्रकृति-चित्रण—वसन्त-श्रुत का वर्णन तो द्विजदेव ने बड़े ही सम-रोह के साथ किया है, इतने विषय रूप में वसन्तागमन का वर्णन बदाचित ही किसी मध्य-कालीन कवि ने किया हो । इनके ये वर्णन महज रम्य-प्रदाई के तौर पर नहीं लिखे गये हैं वरन् हृदय उमग और मन्त्रे भावोन्मेष के द्योतक हैं । देखिए न वसन्त के आगमन पर कवि का उल्लास फूटा फट रहा है, वह खेजल, दाँव के भादो, लतागणों, लवणचटिकाओं, पुष्पा-वलिषों, पल्लवों, समीर वृक्ष आदि सभी में गज उठने के लिए आहट करता है क्योंकि

ऋतुगज के आगमन का समय अब दूर नहीं ।^१ वसन्त के आगमन पर भ्रमर कुजो में गुजार करने लगे, बल्लरियाँ झूलने लगी, पलियों का सम्मिलित स्वर-समूह एक सरस मनाका बाजे दे रहा है । ये चीजें प्रत्येक जन के हृदय को उत्फुल्ल बना रही हैं । पृथ्वीतल के लोग वसन्तागम पर इतने हर्षोन्मत्त हैं कि उनके समस्त दुःखों का मानो निवारण हो गया हो । वसन्त के कारण द्यौं हुए पृथ्वीतल के इस उत्थास के समस्त इन्द्र की सभा का आनन्द फीका हुआ जाता है । वसन्त ऋतु आ गई, सर्वत्र मादकता का साम्राज्य छा गया । प्रकृति में यौवन का गाम्भीर्य आ गया, वचन की खरा और खलना आती रही । ऋतु-रमणों का सौंदर्य और उन्मत्त यौवन देखने योग्य है । प्रकृति की चाल मन्द और मंदिर हो उठी है । शुक के कण्ठ में अधिक सुरीलापन आ गया है, अधिक सुरीली आवाज अधिक वरगामिनी नहीं हो सकती, कीर के स्वर भी सुरीलेपन की अधिकता के कारण मंदिर में ही गूँजकर रह जाते हैं । कीर (तोते) का यह स्वर-व्यापार सूचन कर रहा है कि यह वसन्त ऋतु है । मींगरे, मरए और दोने कुछ वायु के भार के कारण नहीं झुक रहे हैं वरन् अपने ही समार (मधुमार) से अत्यन्त हैं और उनके झूमने में भी उतावलापन नहीं वरन् मन्दता है । हर भवन अश्रुतपूर्व सुपमा का सदन हो रहा है विषेपत वासन्ती ज्योत्स्ना में । चाँदनी के आधिक्य से मानों चन्द्रमा भी झुक गया है या मानों मेघों की तरह चन्द्रमा की ही घटा उमड़ी हुई है और गंधमार वायु की गति को मघर किमि हुए है । प्रकृति के प्रति ऐसा अनुराग पीतिरजित साहित्य में नहीं प्राप्त हो सकता । एक-एक प्राकृतिक उपकरण के प्रति ऐसा प्रगाढ़ प्रेम और ऐसी सूक्ष्म अन्वीक्षण कि सद्हृदय में दिखाई देती है । वासन्ती सुपमा देखिए—

सुर ही के भार सुने-सबद सु कीरन के
मंदिरन रयागि करे अनत कहुँ न गोन ।
'द्विजदेव' त्योंही मनु-भारन अपारन सों,
नकु भुकि-भूमि रहे मोंगे मद्यन दोन ।
छोति इन नैननि निहारो-सो-निहारो कहा,
मुलमा प्रभुत छाह रही प्रति भौन-भौन ।
चाँदनी के भारन दिलात जनयो सौ चन्द,
गंध ही के मारन बहत मन्द-मन्द गोन ॥

वसन्त ऋतु के आगमन पर जनों में अतुल्य कैसी मादकता दिखाई देती है, भ्रमरों के गुजार, कलियों के चटकने आदि का कैसा खिन्न शोर होता है, पलियों का कैसा कलख होता है, वायु की कैसी गमक होती है, पुष्पावलियाँ किस बदर झूम-झूम उठती हैं—

- (क) गुजरन लागीं और औरे केति फुजन में,
बल्लरिया के मुख तें फुहकनि कहे जगी ।
द्विजदेव तेसे कछु गहव गुतावन ते,
बहुकि चढ़ेया चटकाएद मई जगी ॥

(ग) चहकि चकोर उठे, सोर करि मोर उठे,
बोलि ठौर-ठौर उठे कोकिल सुहावने ।
बिलि उठौं एक बार कतिका अपार हिली,
हलि उठे भारत सुगंध सरसावने ॥

इसी प्रकार का प्राकृतिक उपकरणों और व्यापारों का सहृदय भाव में आलम्बन रूप में किया गया प्रकृति-चित्रण सखिलपट प्रकृति चित्रण कहा गया है जिसकी आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने बड़ी सराहना की है। श्रीधर पाठक आदि स्वच्छन्द धारा के आधुनिक कवियों ने इसी प्रकार का प्रकृति-प्रेम पाया जाता है। द्विजदेव के प्रकृति-प्रेम-जनित उल्लास की जितनी सराहना की जाय कम है। रात-रात भर का समय के प्रकृति-प्रेम के कारण वनोपवनों में व्यतीत कर दिशा करते थे। प्रकृति की छाया में परिवर्तन बब कंग हो गया वे जानना चाहते थे और स्वतः देखना भी चाहते थे। अन्य ऋतुओं की अपेक्षा 'द्विजदेव' जी को वसन्तऋतु अधिक आकृष्ट करती थी—ऋतुराज होने के कारण या उनकी राजसी वृत्ति के अधिक समीप पड़ने के कारण। जब भी वसन्त ऋतु आती ऋतु एवं प्रकृतिगत परिवर्तन के अलङ्कार रूप में लक्ष्य कर लेते थे और वही वसन्तों ने उसका आनन्दन किया करते थे। आगत वसन्त उनमें कदाचित् त्रिगुण वसन्तों की उन्मादिनी स्मृतियाँ जगा दिया करना था, स्पष्ट संकेत में होते हुए भी उनकी पत्नियाँ इस भाव का ध्वनन करती हैं। दम्बिये कितने अधीर भाव से कवि नवागत ऋतु का वर्णन कर रहा है—

फेरि बंसै सुरभि-समोर सरसान लागे,
फेरि बंसै बेलि मधु-भारन उने गई ।
फेरि बंसै चाहै कं चकोर चहै बोलि फेरि,
फेरि बंसै कबलिया की बूकनि चहै भई ॥

आलंकारिक शैली में प्रकृति-चित्रण—ऋतुगत परिवर्तन पर कवि भुग्ध है, विस्मित है। उसे समझ में नहीं आ रहा कि किन शब्दों में प्रकृति की चिर नूतन और चिर सुन्दर छटा का वर्णन करे। वह इस उद्देश्य की सिद्धि के लिये अलङ्कृति का सहारा लेता है। कभी भेद-जातिमयोक्ति के सहारे, कभी वीतवापऋति के, कभी उत्प्रेक्षा के सहारे, कभी रूपक के और इसी प्रकार उपमा, आतिशान, व्यतिरेक, उल्लेख, मन्द्बह, परिकरादि जितने ही अलंकारों के सहारे कवि वामन्ती मुण्डा का वर्णन करता है। ये वर्णन स्वतः प्रसूत हैं, आयास साधित नहीं, रीति का अनुवाचन करने वालों में आलंकारिकता भले ही मिल जाय पर प्रकृति का वह अनुवाचन उनमें नहीं, अलंकारिकता। द्विजदेव जी द्वारा वर्णित वसन्तऋतु और उस ऋतु की प्रकृति के अलङ्कृत वर्णन भी उसी अनुराग में संपूत मिलेंगे जिससे उनके आलम्बन रूप में किये गये वर्णन ओतप्रोत मिलते हैं। ऋतुराज की अवार्द का वर्णन उन्होंने बड़े समारोह से किया है।^१ प्रकृति में वसन्तऋतु का आगमन क्या है मानों किसी राजा महाराजा का आगमन हो रहा है। उनके स्वागत की तैयारियाँ हो रही हैं, वायु पृथ्वी की बुहार (सफाई) कर रही है, पुष्परज और सुगन्धि से बीवियाँ मीची जा रही हैं, मदमत्त अमर विजय के बडोले (गीत) गा रहे हैं, पथिसप्रज्ञ मंगलपाठ में तन्मय है, पुष्प-पन्नवों ने स्वागत के वन्दनवार तान दिये

^१ गारलजिका सौरभ : छन्द ७, ११, १२, २६, २७, २८ ।

हैं, कीर्तितादि का गायन (मानों मेनका का गायन) चर रहा है, वृक्षावलियाँ पुष्प-वृष्टि करती हुई अमरावती तराई को लज्जित कर रही हैं। राजपथ के दोनों ओर के वृक्ष वृक्ष नहीं हैं नागर नर हैं जो ऋतुराज के स्वागत के लिये पक्षिवद्ध सज हैं, पुष्पराग विनिमित्त दुकूलों के पाँवों बिछाए गए हैं। ऋतुराज का आगमन सभी के झूलों को दूर करने वाला सिद्ध हुआ है (क्योंकि वसन्त में पीपे कटवित नहीं रह पाते, पल्लवित और पुष्पित हो उठते हैं)। कोई वृक्ष राजा के आगमन से सारे प्रसन्नता के झूम रहा है, कोई धिर नवाए हुए सड़ा है, कोई अनुरक्त भाव से आशिष दे रहा है—अपनी-अपनी वृत्ति के अनुसार ऋतुराज के स्वागत में समूची प्रकृति दत्तचित्त है। उधर वृक्ष प्रसूनो की झड़ी लगा रहे हैं, इधर अग्नि-चारण कीर्तिगान से वायुमण्डल को गुंजित कर रहे हैं। यही छटा सारी वनस्थली में दृश्यमान है। द्विजदेव प्रकृति के इस चरम उत्थान और उत्कर्ष पर मुग्ध हैं। उसकी अमृतपूर्व और अनिर्वचनीय शोभा के चित्रण में वे अपने आपको असमर्थ पाते हैं इसीलिये अनिर्वचनीयता व्यञ्जक शब्दावली में वे उस शोभा का आश्रय कर रहे हैं—

औरें भाँति कोकिल चकोर और-और बोले,
औरें भाँति सबद पपीहनु के बै गए।
औरें भाँति परलव लिये हैं वृद्ध वृद्ध तह,
औरें छाँय-पुंज कुल-कुल उन उने गए।
औरें भाँति सीतल मुग्ध मन्द ओलैं पीन,
'द्विजदेव' देखत न ऐसे बल डं गए।
औरें रति, औरें रग, औरें राज, औरें सग,
औरें बग, औरें धन, औरें मन हूँ बै गए ॥

कवि ने अनायास ही भेदकातिशयोक्ति के सहारे प्रकृति की अमिर्वचनीय वासन्ती छटा को व्यञ्जित कर दिया है। सब भी है प्रवृत्ति की चिर परिवर्तनशील राशि शोभा को क्या आसानी से शब्दबद्ध किया जा सकता है। एक छन्द में 'सार' अलंकार के माध्यम से कवि ने प्रकृति के उपकरणों की शोभा को उत्तरोत्तर बढ़-चढ़कर बताया है—

द्विजदेव' की सी वृत्ति देखत भुलानों चित्त,
दसगुनी दीपति सी गहव गद्वे गुंथाव।
सोगुने समीर हूँ सहमगुने तीर भए,
साव गुनी चाँदनी, करोरगुनों माहताव ॥

इस प्रकार अलंकृत शैली में भी प्रकृति का जो चित्रण हुआ है उसमें भी प्रकृति का स्वरूप, वसन्त की शोभा ही प्रत्यक्ष वर्णन-कराना कवि का मुख्य उद्देश्य रहा है, बलकार की चमत्कृति दिखलाना नहीं। यह प्रवृत्ति स्वच्छन्द वृत्ति के ही अनुरूप है फिर एक बात और लक्ष्य करने की है कि द्विजदेव ने रीतिवद्ध कवियों की भाँति हर ऋतु पर छन्द नहीं लिखा है।

सावन की अँजोरी तीज—द्विजदेव रीति के चक्कर से मुक्त हो ऐसी वस्तुओं के चित्रण में प्रवृत्त हुए हैं जिन पर रीति से बँधे काँ कमो नहीं गए। एक स्थान पर उन्होंने ठाकुर के ही समान हिन्दू स्त्रियाँ के प्रसिद्ध पर्व और त्योहार यावण की अँजोरी तीज का भी वर्णन किया है—

सावन के व्याज आज आई गांव गांवनें ,
 भावन तं लोहैं छरी करन प्रसून की ।
 गुहजन हैं मैं मूढे गुननि रिभावं स्याम,
 गोरी गुनवती गाइ ताने ठाह-दून की ॥
 'द्विजदेव' साजें सबे अगन सुरग घोर,
 भालरं भमाके लगी कोरन कतून की,
 दूध को बधून की सुदेखी छवि तूने इत,
 दूनी छवि देखि री ! गुविंद की बधून की ॥

प्रभावाभिव्यजक शैली—इम पद्यति का आश्रय लेकर द्विजदेव ने ऋतु अथवा प्रकृति के उस गहरे प्रभाव की चर्चा की है जो उनके मन पर पड़ा है। इस शैली में वर्ण्य का रूप तो विशेष सामने नहीं आता किन्तु उसकी महत्ता अथवा श्रेष्ठता की प्रतीति अवश्य होती है। कवि लिखता है कि सजी हुई, सलोनी सेज पर मैं सो रहा था, पिछले पहर की एक घड़ी रात जाती थी। मैं क्या देखता हूँ कि अतइय रूप से वशिणी आयु बह उठी और चांदनी रात धिरी हुई है, मैं सब कहता हूँ मुझे लगमात्र भी पता न चलने पाया कि सारे नगर की और समूची प्रकृति की यह नवीन सुपमा कब आ गई, कैसे आ गई। उसे देखकर तो हमारी मति ही कुछ और हो गई है। बदली हुई ऋतु कवि की तन्ना भग कर देती है, हृदय अपार आनन्द से भर जाता है। सुरमित समीर के ओंके उसके हृदय को हिला हिला देते हैं, लवग ललिकाओं का हिलना आदि देख उसके अंग हर्ष और उत्साह के अतिरेक से क्षिप्त हुए जा रहे हैं और वसन्त ऋतु में चटक-चटकनर गुलाब की समस्त कलिकाओं का खिलना उसके निद्रित लोचनों को लोल दे रहा है हृदय में प्रकृति-दर्शन की लालसा बलवती हो रही है—जब कवि राशि-राशि प्रकृति सौन्दर्य के केन्द्र स्थल पर पहुँचता है तो उसकी बुद्धि बावली हो जाती है, हृदय अधीर हो जाता है, ज्ञान भाग जाता है और नेत्र उस सौन्दर्यातिशय से अन्धे हो उठते हैं। प्राकृतिक वैभव का यह साक्षात्कार हृदय में नई अनूठी अनूठी भाव जगाता है—

नल सौं भुमें खोदत कोद चहैं, अबलोकत हूँ नहिं जानि परं ।

कर कौ अबलव कपोलन दै, भुज के अबलव कौ जानु धरं ।

इहि भाँति सौं मोन हूँ बँठो धरीक, सुजाई के काहू समाल तरं ।

सन और के जीव सजोव मनो मन मानहुँ और की देह धरं ॥

इस स्थिति की पहुँचा देने वाला प्रकृति के प्रति अनुराग हिन्दी के किसी कवि में नहीं देखा गया है। ये छन्द अत्यन्त आत्म-परक हैं जो प्रकृति-राग में बेतरह पगे हुए हैं। सचमुच द्विजदेव कवि का प्रकृति-प्रेम विलक्षण है, वह ऐसी स्वानुभूति से भरा हुआ है जैसा मध्यकाल के किसी कवि में देखने की नहीं मिलता। प्रकृति की अतीविक छटा को देख कवि विधार्ता से प्रश्न करता है कि मैं जो कुछ सामने देख रहा हूँ वह सत्य है या कोई स्वप्न? वह कहता है कि मैं ही नहीं कोई भी इस प्राकृतिक विभव का वर्णन नहीं कर सकता चाहे चन्द्रमा, बुध, वृहस्पति, शुक्र, शिवाता, ज्येष्ठाग कोई क्यों न हो—'सीम हजार हजार करे पै न पार सहेँ हजार जुवानन'। किसी अन्य कवि की वाणी में प्रकृति की यह महत्व प्राप्त नहीं हुआ था।

उद्गीर्ण रूप में प्रकृति-चित्रण—इस अति प्रचलित शैली में भी द्विजदेव ने प्रकृति का उपयोग किया है। कवि कहता है कि अब वे साने वानें प्रकृति में घटित होने लगी हैं जिनसे विरहीजन दुःखित हुआ करते हैं। राधिका अपनी एक परिचारिका से कहती है कि वसन्त की विषम बयार आ रही है, दरवाजों को बन्द कर दे। कनकिनी कोयलो को समझा दे कि व्यर्थ में शोर न करें और मधुपावणियों को डाँट दे कि अनावश्यक रूप से पुष्प पर भँडारों नहीं और न गुजार हो करें। उधर प्रकृति अपना उल्लास प्रदर्शित कर रही है इधर विरहिनी की पीडा बढ़ रही है। यह पीडा बढ़ते-बढ़ते उसे उन्माद की स्थिति तक पहुँचा देती है। इस प्रकार के छन्दों में कवि लिखता है कि वसन्त में शरीर हततेज हो रहा है, विरहिण के हृदय का धीरज ठहरने नहीं पा रहा है, मज्जरित अभ्रतनु मन की बावला बना रहे हैं, पलाशों में लगी हुई आग चित्त को विदीर्ण कर रही है, बन-बागों में बगरा हुआ वसन्त ज्ञान को डिगाए दे रहा है। इस प्रकार तरह-तरह से प्रकृति की विरहोत्प्रेक्षा दिखाई गई है।^१

परम्परागत शैली में प्रकृति-चित्रण—कुछ छन्दों में नेशवदास या जायसी वाली वस्तु-परिगणन शैली पर द्विजदेव ने समास पक्षियों के नाम भर गिना दिये हैं जैसे कोयल, चकीर, चातक, चकवा, सारिका, बघोत आदि और इसी प्रकार कहीं तरह-तरह के वृक्षों के नाम भी एकत्र कर दिये गए हैं। जहाँ प्रकृति की रमणीयता में मुग्ध शत्रुभाव रखने वाले पशु-पक्षियों को एक ही साथ बैठे या विचरण करते दिखाया गया है वहाँ भी परम्परागत शैली का ही वर्णन माना जायगा।

पृष्ठभूमि के रूप में प्रकृति-चित्रण—द्विजदेव ने वास्तवों सुपमा का वर्णन करते हुए इस बात को स्पष्ट स्वीकार किया है कि ऋतु ने यह छटा इसलिए बिखेर दी है जिससे राधा रानी प्रेम और आनन्द का पम मना सकें—‘राधिका जू के बिहार के काज, सब बिधि सौ सुखमा उपजाए।’ वसन्त की पृष्ठभूमि में तो प्रेम के कितने ही चित्र प्रस्तुत किये गए हैं पर वर्णों की पृष्ठभूमि में ऐसे वर्णन कम हैं—ऐसे छन्दों में कभी-कभी तो वर्षा प्रणय होते हुए भी पृष्ठभूमि का वर्णन भी अधिक मनोप्राप्ती बन पड़ा है—

धूनरो सुरग सजि सोही प्रग भगनि,
उमगनि भग-भगना लौ उमहति है।
कुकि-भुकि भाँकति भरोखन तें कारी घटा,
चोहरे भटा पें बिजु छटा-सौ जगति हैं॥
‘द्विजदेव’ सुनि-सुनि सवद पपीहरा के,
पुनि पुनि आनद-पिपूष में पगति हैं।
चावन चुभो-सो मन भावन के अक तिन्हें,
सावन को बंद ए सुहावनी लगनि हैं॥

^१ श्रृंगारसतिका सौरभ छन्द २, १७१, ८८, २२०, २४०, १७६, ६६, १११, ११६, १०६, १६१, १६६, १०१।

^२ वही छन्द १६, २०, २५, १०।

^३ वही छन्द ३५, ६१, ३० ८१, ८६।

द्विजदेव प्रकृति की छवि पर मृग्य होने वाले वृषि वंचाये विषयो मे अलग हटकर हृदय का प्रसार दिखलाने वाले कवियों मे थे। वतीर रस-अदाई के वे ऋतु-वर्णन मे नही प्रवृत्त हुए नही तो वे छत्रो ऋतुओं पर कुछ न कुछ जबदब लिखते। उनमे नावो का जैसा प्रसार और हृदय की जैसी उमर के दर्शन होते हैं वह अन्यत्र दुर्लभ है। यह मानना पडेगा कि प्रकृति या ऋतु-वर्णन की दिशा मे अत्यन्त मनोग्राही आलेखनों के कारण द्विजदेव का स्थान निशिष्ठ है।

संयोग शृंगार

स्वच्छन्दपारा के प्रेम और शृंगार के कवियों ने संयोग पक्ष का वर्णन भी पर्याप्त विस्तार से किया है। घनशान्द मे अवश्य संयोग वर्णन कम है परन्तु रम्यान, आलस, बोधा आदि इस पक्ष के विशद वर्णन मे प्रवृत्त हुए हैं जोर जच्छी एवं अभिनव भाव राशि प्रस्तुत कर गये हैं। प्रस्तुत खंड मे प्रेमी प्रेमिका की मिलन दशा की मनोभूमि का ही लेला-जोखा लेना है तथा उनकी संयोग-मुच की अनुभूतियों के मौंदर्य का दिग्दर्शन कराना है।

रसखान का संयोग-वर्णन

रसखान ने जो कुछ भी प्रेम वर्णन किया है उसके प्रधान माध्यम गोपी और कृष्ण हैं। उन्ही के बहुविध प्रेम-व्यपारों की वर्णना मे ही रसखान की प्रेम-भावना अर्थात् समझनी चाहिये। रसखान की सूरदास द्वारा तैयार की गई काव्य भूमि सहज ही प्राप्त हो गई थी, उसी पर उन्होंने अपनी भावना के नाना चित्र अंकित किये हैं।

गोचारण—रसखान के कृष्ण गठों चराते हुए अपने मौंदर्य, रूप माधुर्य एवं आचरण द्वारा गोपिया के मन पर अमिट छाप छोड़ देने हैं। रसखान ने गाय चराते हुए कृष्ण के गाय कुटने, कुँजों मे जाने, गायों के घेरने और टेरकर बुलाने, वेणु बजाने, मोहिनी तान से गोधन गाने, गायों के मग वन से लौटने, वेणु बजाते हुए गीत गाने आदि का उल्लेख मात्र किया है। गोचारण प्रसंग क वर्णन मे सूरदास वाता माधुर्य तो रसखान नहीं पैदा कर सके हैं पर उन्होंने यह अवश्य दिखलाया है कि गोचारण करने वाले कृष्ण किस प्रकार गोपियों के हृदय-देश के अधिपति बन गये हैं। वे उनके हृदय मे समा गये हैं, एक न दो सारा का सारा ब्रज उनके कार्यों एवं गुण पर मुग्ध होकर जैसे बिक गया है, ममस्त ब्रजवासी जैसे उनके गुणों के स्तुतिदास हो गये हैं। गोचारण करते हुए सम्मोहन रूप और वेस वाले कृष्ण को देख गोपिया प्रेम मे पमोज जानी हैं वैसे ही जैसे कि जाँच पाकर रांगा पिघल जाना है। गोपियों का समूह का समूह कृष्ण के गोचारण और मग मग वेणु-वादन तथा गोधन-गान पर मुग्ध है—‘गाइनी तान जमाइगी नेह रिभाइ गौ प्रान चराइ गौ गैया।’ गौ चराने वाले कृष्ण के रूप-वेश और सौंदर्य पर मुग्ध गोपिया खोब लाज नहीं मानती, वे कृष्ण को देखती हैं, तृप्त होनी हैं और अपने मन की तपन बुझाती है।

कुँज प्रोड—कुँजों के अन्दर प्रेम-त्रीटा का वर्णन विशेष नहीं है वरन् कुँज से निकलते हुए मोहक रूप वाले कृष्ण की रूप माधुर्य का गोपियों पर जो मादक प्रभाव पड़ता है उन्हीं

१ मुजानरसखानि : छन्द २५, २२ २४, २६।

२ वही : छन्द २६, ३०, ३१, १६०, १३२, १७४, १५७, १५८, २८, १८६।

का वर्णन किया गया है। एक छंद में कृष्ण संकरी कुंजगली में गोपिका के साथ शरारत करते दिखाए गए हैं किन्तु वह छंद छाड़ उनके दुःख का कारण नहीं वरन् अपार हर्ष का कारण है—

कुंजगली में अली निकसी तहाँ सांकरें छोटा कियो भटमेरो ।

माई री वा मुख की मुसकान गयी मन बुडि फिरि नहिं करेरो ॥

डोरि लियो हग चोरि लियो चित डार्यो है प्रेम को फद घनेरो ।

कंसी करौ अब क्यों निकसी रसखानि पर्यो तन रूप को घेरो ॥

अपवादस्वरूप ही एक छंद में रसखान ने कृष्ण और राधिका की कुंज-त्रीडा या कुंज-विहार का उल्लेख किया है—

लाडली लाल लसै लखियँ अलिपुंजनि कुंजमि मैं छवि गाडी ।

बालन लाल लिये बिहर्न, छहरै बर मोर पखी सिर ठाडी ॥

सब तो यह है कि भक्तमनः रसखान को प्रेम के पुनीत और उदात्त रूप का ही चित्रण अभीष्ट था इसीलिए उनकी कुंज-लीला प्रेम मन की मिलन-भूमि के रूप में प्रस्तुत की गई है, उस पुनीत मिलन भूमि को सामान्यतया भोग-मवन का आधुनिक रूप नहीं प्रदान किया गया है। स्फुट छंदों में बार-बार कृष्ण को कुंज में आते हुए या खड़े हुए या मुस्काराते हुए दिखलाकर कवि ने बतलाया है कि भरी हुई औंछे, सुघरी बरोनियाँ और रस्तिम जखरोष्ठ, विशाल नेत्रों से चलने वाले कटाक्ष, खजनादिकों का मद पूर करने वाले उन्मद नेत्र, चन्द्रमा से भी सुन्दर मुख, रूप के सिंधु की अत्यन्त कोमल वाणी, मनोहर वेश और कामदेव से सुन्दर रूप छटा जिसके अघरो पर मुस्कराहट की लहरें उठती हैं तथा वह मुसकान जिसकी सारे नगर में डौंडी बजती है—ऐसा है वह रूप जो गोपियों को रिकामता है तथा उनके मन प्राण को हर लेता है। कुंज-त्रीडा-वर्णन में कृष्ण के रूप प्रभाव का चित्रण ही विषय है जो नाना गोपियों के कथनों द्वारा वर्णित किया गया है। एक गोपिका कहती है—हे मखी ! कुंजगली से होकर मैं जा रही थी, रास्ता सबका था वहीं पर नन्द का छोटा आकर मुझसे भिड़ गया। किसी और के द्वारा शोक में यह समाचार फँसे इसमें अच्छा है कि वह खुद इसे कह दे और अपना निरपराध होना प्रमाणित कर दे। भिड़न्त हुई पर वह कुछ बुरी बात न थी। मन का यह भाव छंद के अंतिम चरणों में कितनी सुन्दरता से व्यक्त हुआ है—कुंजगली में अली निकसी तहाँ सावरे छोटा कियो भटमेरो—इस छंद ने अंतिम चरणों तक पहुँचते-पहुँचते ऐसा लगता है जैसे कुंज में अचानक आ भिड़ने वाले प्रिय ने गोपिका का हृदय झकझोर कर खींच लिया है और सब कुछ सुट जाने पर उसमें ऐसी विह्वलता आ गई है जिसमें दुरात्म कम हर्ष अधिक है, गोपिका के शरीर पर जैसे कृष्ण के रूप ने घेरा दात दिया है। कृष्ण का रूप, वेश, नेत्र, कटाक्ष, मुस्कान आदि गोपियों को आत्मविभोर करने वाले हैं, वे उन्हें देख लेने पर आत्म-विस्मृत होकर उन्हीं की हो जाती हैं, उन्हीं के पीछे-पीछे लग जाती हैं, आत्म-ज्ञान मूल्य हो जाती हैं, शरीर की सातों सुख (पंचेन्द्रियों तथा मन और बुद्धि का ज्ञान) शून्य जाती हैं, मत-वाली हो जाती हैं, चक्कर खाकर गिर पड़ती हैं, गृह-व्यवन तोड़ देती हैं, आप्रवशी मर्यादाओं तथा लोक-साज का स्वागत कर देती हैं। यह है कृष्ण के रूप का प्रभाव कुंज-लीला के सदम में^१।

^१ सुमान-रसखानि : छंद २६, ३०, ३१, १६०, १३२, १७४, १३७, १३८, २८, १८६।

दान प्रसंग—बहुत कुछ भूरदास जादि के ही ढंग पर रसखान ने १०-१७ छंदों में दान-प्रसंग का वर्णन किया है। आभीरो के गाँव ब्रज में गोरस (दूध-बही) इत्यादि ही जीवन का आधार है। वही खाना, वही वेश्या। ब्रजगाँव में परदे की प्रथा नहीं, ग्वाल-वाल गाँव चराते हैं, अमीर जन दूध दुहते हैं, गाँवों को खिलाते पिलाते और उनकी सेवा करते हैं, स्त्रियाँ दधि मयन करती हैं, नवनीत तैयार करती हैं, बच्चों की सँभाल भरती हैं और ग्वालिनियाँ-वालिकाएँ, किशोरियाँ और युवतियाँ अपने-अपने मिर पर मटक लेकर गाँव के पार, पास-पड़ोस के गाँवों में, निवटवर्ती वस्तियाँ में और कभी-कभी यमुना के पार के नगर में भी गोरस बेचने के लिए जाती हैं। उनका मार्ग और कार्य निरापद है। कोई उन्हें छेड़ता नहीं, कोई उनका मार्ग नहीं रोकता और कोई उनका माल नहीं लूटता लेकिन ब्रज ग्राम के ही महर के साठसे कृष्ण हैं कि गोपियों को नित्य छेड़ते हैं और उन्हें तग करते हैं। कभी उनका रास्ता रोकते हैं, कभी उनमें दूध-बही माँगते हैं, कभी उनकी आँखों में आँव डालकर अपने मंदिर मन्त्रीभावों को व्यक्त करते हैं। गोपियाँ हैं जो तग होती हैं पर अपना घघा नहीं छोड़ती। कभी-कभी यशोदा के पास शिकायतें भी लेकर जाती हैं और कभी-कभी कृष्ण को ही डाँटती पटकती हैं। कृष्ण कभी-कभी योजनाबद्ध रूप में काम करते हैं और ग्वालिनियों को बेतरह तग करते हैं। अपने एक से एक उद्धत सज्जाओं को लेकर बल मार्ग में छिप जाते हैं, जब गोपिकाएँ दूध बही लेकर निकलती हैं तो वे सब के सब निकल पड़ते हैं, उन्हें छेड़ते हैं, राह रोकते हैं, दूध-बही माँगते हैं, निषेध किए जाने पर हठ करते हैं और बहुत सी बातें करते हैं जो सही नहीं जाती। वे ऐसी मनमानी करते हैं जैसे गाँव में उन्हीं का राज्य हो—दूधरे का माल खाना फिर उनका माल मुँहवा देना। यह तो शरारत न हुई तबो बदमासी हुई। किसी के कपड़े लेकर पेड़ पर चढ़ जाना जिससे वह पा न मवे, देर तक परेशान हो और इनसे आरक्ष-मित्रता करे। वह तो खोरी न हुई बल्कि सोनाखोरी हुई। ऐसा औद्धत्य! सब कहती हैं चलो जरा यशोदा से चलकर पूछें तो कि ये बेटा पंदा किया है या कहीं का मुँहवा बुला रहा है—

काह को मायन वालि गयो अरु काह को रूप बही डरकायो ।

काह को खोर ले रल चक्यो अरु काह को मुँजदरा छहरायो ॥

कितनी सच्ची सीमा है। ये कथन किशोरियों के नहीं चरन बय-प्राप्त युवतियों के हैं। बधस्थल से हार लौटकर दिखरा देना जादि जीवन सहेगा पर ये स्त्रियाँ सहती हैं क्योंकि एक तो कृष्ण ग्राम-स्वामी के मतान है दूधरे अपूर्व और मनोहर रूप वाले हैं, उनकी बही से बही शरारत अधिक देर तक गोपियों में चल, ये गोपियों को छेड़ते नहीं देती। कोई कोई तो कृष्ण की दोनो भुजाएँ पकड़कर उन्हें यशोदा के पास ले जाती हैं। वे करती तो कृष्ण की शिकायत हैं किन्तु उनके स्पर्श और समर्थ-मुख की सत्तु वामना उनके मन में प्रवाहित होती रहती है। कृष्ण को अपनी बाँटों में पकड़ कर शिकायत के बहाने से आने का जो दुर्लभ आनन्द है वह उनके जीवन का सर्वस्व है—

१ मुजान-रसखान : छंद १०३, १०४, १०५, ३८, ३९, ४२, ४३, ४४, ४५, ४६, (११ छंदों वालो दानलीला भी देखिये) ।

भूटत हैं कहें ये घन में मन में कहें ये सुख-भूट कहां है ।

अग हो अग ज्यों ज्यों ही लगें त्यों त्यों हो न अग हो अग समाहैं ॥

अब देखिये जरा इस दान-स्वीता की गुरुआत किस प्रकार होती है । एक नई श्वालिन है जो ब्रजगांव में पहले पहल 'गोरस' बेचने निकली है । यह तो रोजगार की गुरुआत है, थोड़ी लज्जा होनी है कुछ अजनबीपन लगता है, 'दही ले लो' कहकर आँखों ही आँखों में वह थोड़ा हँस पड़ती है । उसकी वह मनोहर हँसी कृष्ण के प्राणों में बस गई, बस फिर क्या था कृष्ण रोज ही उसे देखने को आने लगे गोरस बेचने में बिघ्न डालने लगे । एक अन्य गोपिका है जो गोकुल में दही बेचने जाती है, वही नटनागर से उसकी आँखें चार होती हैं, उन्हें देखकर वह 'मैनमई' हो जाती है, दूध के भी आकर 'गोरसदान' माँगने हैं और अपनी माँग पर अड़ जाते हैं । उधर श्वालिन भी नई है और सलज्ज है—मुक्तदान भी सम्भव नहीं, निषेध भी सम्भव नहीं । उसकी अतट्ठन्दमयी दशा का रमखान इन शब्दों में वर्णन करते हैं—

मल्ल तें सिद्ध नील निचोल लपेटे सखी सन भाँति खँपे डरपे ।

मनो दानिनि साधन के घन में निरुत नहों भीतर हो तरपे ॥

धीरे-धीरे यह घटना नित्य की साधारण सी बात बन जाती है, गोपियाँ कृष्ण की यह लगरई, उनकी धरारतें और छेड़छानियाँ सहती जाती हैं और कृष्ण सिर झड़ते जाते हैं । कुछ तो नवयुवतियाँ है लाज सकोष के मारे बोलती नहीं, कुछ कृष्ण के रूप पर सी जान से विसार हैं, उन्हें कृष्ण का छेड़ना पसन्द है, दूध दही धीरे-धीरे गिरता पड़ता रहे । बस फिर क्या है कृष्ण ने साथी इकट्ठे किए एक को छेड़ा, दो को छेड़ा । धीरे धीरे हिम्मत कुल गई जिसे चाहा उसी को छेड़ने लगे । नवयौवनाएँ मुग्ध होने लगी, भुम्भाएँ और मध्याएँ पूर्ण-काम । सब आ-आकर अपनी-अपनी कथा एक दूसरे से कहने लगी । ये बातें किसी को भली लगी, किसी को बुरी । एक दूसरे को समझाने लगी । दूर दूर के गाँवों में भी कृष्ण के गाँव में श्वालिनें जाती थी । वे भी कृष्ण के धरारतों की सिकार बनने लगी । अधिक थक घासों गोपिकाएँ उन्हें समझाने लगी कि जमुना के पार मत जाया करो, अपने गाँव में ही दूध-दही बेचो बरना सारे गाँव में तुम्हारे प्रेम की डोँडी बज जायगी और तुम्हारा निकलना-फिरना बिल्कुल बगद हो जायगा । उधर जैसी गोपिका हुई कृष्ण की वैसी ही भेंट मिलती है । एक हड़ मनोबल वाली गोपिका को कृष्ण ने छेड़ा तो उसने निहायत धरास्त तौ साफ साफ कह दिया कि तुम्हें दूध नहीं चाहिए और न मखन ही । क्यों बेकार की बहस करते हो और बातें बढ़ाते हो । तुम जिस रस के इच्छुक हो वह मैं भली भाँति समझती हूँ, लेकिन तुम मुँह की रसवो वह रस तुम्हें नहीं मिलेगा—

छोर जो चाहत चोर यहें अन्नू लेउ न केतिक छीर अंचंहो ।

चाखन के मिस माखन मागत खाउ न माखन केतिक खंहो ॥

जानति हों जिय की रसखानि सु काहे कौ एविर बान बडंहो ।

गोरस के मिस जो रस चाहत सो रस कान्हू नैकु न पंहो ॥

एक शीघ्र मनोबल वाली सुन्दरी का जब कृष्ण से पाला पड़ा तो उस पर जो कृष्ण बोली वह अपनी महेलियों से आकर इस प्रकार बणित करती है—

आज मूँ दहि बेचन जान हो मोहन रोकि लियो नग छापी ।
 नांगन दान में धान लियो सु किनी निलजी रन-जोवन छापी ॥
 बाहू बहू निगरो रो बिपा रनछानि लियो हँसि के मुनकापी ।
 पाते परो ॥ अनेनी तलो, तला लाब लियो सु किनी मनमापी ॥

अपने सर्वस्व-हरण में वह अपने अवेत्तपन को कारण ठहरानो है और सारी घटना-वली इस प्रकार बह चली है जैसे कुछ हुआ ही न हो । जो कुछ उसने ऊपर वर्णित किया है वह उनके दुख का नहीं दर्शन हर्ष का कारण है । बन्नी-बन्नी कोई कोई दयस्क गोपिका अपने घन वपनवा वस्तु के अहरण जपदा हृण के अदिष्ट और अनुचित आचरण पर सीम प्रकट करती हुई सदा हृण को फटकारनो पाई जाती है । एक ग्वालिनो की मण्डली से हृण ने कहा कि 'हमें गोरम दो, बिना गोरम जिसे हम तुम्हें जान नहीं देंगे' । हृण के उक्त वचन में कुछ रसिकता का भी जानना या जिते नक्ष्य करते एक प्रौढ ग्वालिन ने उन्हें अच्छी फटकार बनाई—

आवन हो रम के चपड़े तुम जानन हो रम होन कहा हो ।
 नमुक धे-रम भोजन दे हो दिना दन के छसबेले तला हो ॥
 धन वही दिन आवेगे भूमि गुवालिन हो के खु नंग सला हो ।
 लपौने कहा इन बानन से घर जाब सला छब हो तरवार हो ॥

यह फटकार अच्छी थी, हृण की 'अचगरी' का मुँह-तोड़ उत्तर थी । हृण जो 'गोरम' (इन्द्रिय-रस) चाहते थे गोपिका उसने भली-भाँति अवगत थी । एक अन्य दयस्क गोपिका को इस बात का बड़ा दुख है कि उन्हीं के गाँव का छोहरा होकर भी हृण उनके साथ ऐसा व्यवहार करता है—

यहै दुख भारी यहै उगर हमारी माक, नगर हमारे ब्याल नगर हमारे को ।

वन-बीड़ा—वनग्रीवा के छन्दों में वनमार्ग से जाती हुई गोपियों के संग हृण की घरायशों का वर्णन है, बहुतेरी गोपियाँ ऐसी थी जो दही बेचने जाकर हृण को देवे दिना या उन्हें गोरमदान दिये बिना तुष्ट न होती थी । कुछ ऐसी भी थी जो हृण की मनीषता तो चाहती थी किन्तु कुल-मर्यादा, शोक-माज आदि के कारण जा नहीं पाती या बैसे दो-चार बार जाकर वे वन-प्रान्त के सम्भौहक एवं उन्मादक वातावरण में परिचित नलीभाति हो गई थीं । ऐसी ही एक हृण-मसंग की अग्रिमपिणी गोपिका की यह उक्ति कितनी नास्तिक है । वह दूसरी गोपिका से कहती है कि मैं तो गोरम अपने गाँव में ही बेचा बह्यो, गाँव के बाहर नहीं आऊँगी क्योंकि उस बाट में हृण मिलते हैं और इस कारण नन्द चुगली शुरू कर देती है । उनकी चुगली और गालियों की ज्वाला में नहीं सह सकती । इस पर जब दूसरी प्रौढ गोपिका उसे कहती है कि नन्द आदि नाति-रिश्ते के लोगों से डरना बेकार है यदि अपने मार्ग पर सुख निष्पाप भाव से चली जा रही हो । इस पर वह गोपिका उत्तर देती है—नहीं, ऐसी बात नहीं है, उस वन प्रान्त में प्रवेश करते ही लज्जा की संभाव मुदित हो जाती है, वहाँ लज्जा का त्याग करना ही पड़ता है क्योंकि वन-मार्ग के कुँजों में नन्द-

कुमार बसते हैं और उस वनस्पती के कन्धार बूझ ऐसे मादक एवं मोहक वातावरण की सृष्टि कर देते हैं जिसमें कामोद्रेक होता है अतएव उधर न जाना ही अच्छा । इससे तो अच्छा है कि अपने गाँव में ही गौरम बेधूँ । वहाँ जाती हूँ तो बेसम्हाल हो जाती हूँ और इधर ननदों की वार्ताओं की ज्वाला में भी जलना पड़ता है । किसी-किसी छन्द में वन-प्रान्तर में राधा और कृष्ण की प्रेम-क्रीड़ा का चित्रण हुआ है । उसकी आकास्मिक भेंट, फिर वन-स्पती का रमणीय सौंदर्य और उस सब के ऊपर हृदय से फूटती हुई मनोभव की मधुर भिन्नरिणी । इस सबके होते हुए अपार आनन्द की सृष्टि भला कैसे न होगी—

प्राज्ञ अज्ञानक राविका रूप-निधान तो भेंट भई वन माहीं ।

देखत श्रुति परे रसखानि मिले भरि प्रक विये गलबाहीं ॥

प्रेम भरी बनिषां बुहुषां की बुझूँ को लगीं प्रति हो जित चाहौं ।

मोहिनी मग्न समीकर अत्र हहा पिय की तिय की नहिं भाहीं ॥

यह 'माहीं' दूधहूँ कवि के अनुसार 'हाँ' से भली' होनी है यह बताने की आवश्यकता नहीं । वह वे जो मिलन होता है उसके आनन्द का क्या कहना । प्रीप्स का प्रसर आतप कोई व्यवधान नहीं डाल पाता, फिर जिसकी आतप से विशेष सुरक्षा होनी चाहिये उसे पुनः की स्निग्ध छाया भली भाँति प्राप्ति होती है—

जीवन की फल पायी भट् बसवतन बेनि सों सोरत माहीं ।

काहु की हाय कँपा पर है मुख ऊपर मोर किरीट की छाहीं ॥

पनपट—जन्माश्रयो के निवट भी कृष्ण और गोपियों के प्रणय-व्यापारों का मनोहर चित्रण रसखान ने किया है, उसमें सुरदास वाला विस्तार तो नहीं है परन्तु उसका स्वरूप बहुत कुछ वही है ।^१ कृष्ण यमुना में चल भरन वाली गोपिया को भी तरह-तरह से छेड़ते थे और गोपिनाएँ भी जो लज्जावश उनके इस प्रकार के आचरणों का विरोध करती थी परन्तु कृष्ण इन व्यवहारों के कारण उनके हृदय से उतरे नहीं—

जात हुतों जमुना जल की मन मोहन घेरि सपौ मन प्राइ कै ।

मोद भयो लपटाइ सपौ, पट धूपट टारि दयो खिन बाइ कै ॥

और कहा रसखान कहाँ मुख चुम्बत छातन बात बनाइ कै ।

कैसे निने कुलकानि, रही हियें सौवरी भूरति की छवि छाइ कै ॥

ऐसे प्रसंगों में एन्द्रिक कृष्ण कृष्ण में ही विशेष दिखाई गई है । जब व्रजगनाएँ यमुना में स्नान करने के लिए आया करती थीं उस समय घात लगाकर नन्दलाज भी इन्द्रियाओं की लुब्ध के लिए धाम-पाम पटकने लगने थे । उधर आने के तरह बहाने उन्हें मालूम थे, और कुछ नहीं तो वेणु बजाते हुए और तान सुनाते हुए ही आ पहुँचे ।

एक छन्द में कृष्ण द्वारा स्नान करती हुई गोपियों के चोर-हरण का भी वर्णन आया है ।^२ पुनीत एवं अतीन्द्रिय भावों के कवि होने के कारण ऐसे अधिक छन्द कवि ने नहीं लिखे ।

^१ सुजानरसखानि छन्द ३६, ३७ ।

^२ वही : छन्द ३७ ।

रास—रसखान के रास-विषयक छन्दो में वह आनन्द नहीं छलकता है जो सूर के पदों या नन्ददास की 'रास पचाध्यायी' में उमड़ता दिखाई देता है।^१ राम रचने वाले श्रीकृष्ण जब वेणु बजाते हैं तो उनके मादक नाद ने सारी ब्रजगोपियाँ अचेत हो जाती हैं। जब उन्हें होश आता है तो वे किसी प्रकार जल्दी-जल्दी अपने वस्त्र ठीक कर वन की ओर जाती हैं जहाँ कृष्ण उनके साथ बिनाश करते हैं। कोई गोपिका कहती है कि चलो आज वन में मनमोहन ने रास रचा है, कोई कहती है कि आज तो महावन में ग्वालवालों की मण्डली देखने योग्य है, सभी गोपकुमार सज्जक कर आये हैं और कामकुमार से मुशोभित हो रहे हैं। मेरी समझ में तो कोई विलम्बा भी गृधर करे लेकिन आँखें धूम फिरकर दयामल कृष्ण पर ही जा टिकनी हैं। कभी कृष्ण मुरलीबद के समीप भी रास रचते हैं और नाना हावभावों का प्रदर्शन करते हुए गोपियों के चित्त में रमण करते हैं, वे तो उनके मौदर्य पर बिक सी जाती हैं। जो गोपिका रास में कृष्ण का ससर्ग प्राप्त कर लेती है वह अपने मौनमाय पर भी फूली नहीं समाती।

दंशी—कृष्ण की जिम वशी की कवियों ने गोपियों की ईर्ष्या का विषय ठहराया है और जिम भाव-परम्परा का अनुगायन करते हुए रसखान की गोपिका ने भी कहा है—

भावतो तोहि मेरो रसखानि जु तेरे कहे सब स्थाँग भरौंगी ।

वे बा मुरली मुरलीपर को अघरान धरी अघरा न धरौंगी ॥

वही वशी सामान्यतया गोपियों को विमोहित करने वाली कही गई है। कृष्ण की व्यामोहिनी शक्ति मुरली के कारण और भी बढ़ जाती है, कृष्ण बिघर जाते हैं उनकी मुरली की ध्वनि के कारण गोपियाँ उमो तरफ दीड पड़ना है। सभी झरोखों में झंकने लगती हैं, झटारियों पर बड़ जाती हैं। कोई कोई तो लोक-लाज का निरस्कार कर आँखों आँखों में भोल-तोस भी कर लेती हैं। कृष्ण जिम गली से निकलते हैं वही गोपियाँ उन पर सहालोट हो जाती हैं—'वह बाँसुरी की पुनि कान परें कुलकानि हियो तजि भाजति है।' एक गोपिका तो कहती है—

काननि है बाँसुरी रहियो जवही मुरली पुनि मन्द बजैहे ।

मोहनी ताननि सों रसखानि भटा चडि गोषन गैहे तो गैहे ॥

देर कहों सिगरे बज लोगनि कालिह कोऊ सु कितो समुझै है ।

माइ री बा मुस को मुसकानि सम्हारो न जैहे न जैहे न जैहे ॥

वेणु का शब्द सुनकर गोपियों की मिलनोत्प्रेक्षा इतनी प्रबल हो जाती है कि वे अपने वश में नहीं रहती, उनकी कामाग्नि दहक उठती है, तन-मन की ऐसी दशा उनके लिए जीता मुदिकल कर देती है। राधिका पर तो कृष्ण की वशी का जादू इस तरह सकार हो जाता है कि कुछ पूर्वोक्त मत। उसका जीवन-मरण विधाता के अधीन हो जाता है, उसकी दशा देख-कर अन्यान्य गोपियाँ भी वेहाल हो जाती हैं और कहती हैं—'राधिका जो है तो जीहें सबै न तो पीहें हलाहल नन्द के द्वारे।' इस प्रकार कृष्ण की बाँसुरी के आकर्षण में सारा ब्रज बंधा हुआ है, कोन सी गोपिका है जो उस पर सट्ट नहीं है। इस प्रभाव की व्यापकता 'दूध दुह्यौ सीरो पद्यों' वाले कविन में मन्दरता में निश्चित हुई है जहाँ यह बताया गया है कि

^१ मुजानरसखानि : छन्द ३३, ३४ ।

कृष्ण की वशी का स्वर मान में पड़ते ही सारे व्रज के बारबार रुक जाते हैं, लोगों के अंग ढीले पड़ जाते हैं, जो व्यक्ति बैसा रहता है वैसा ही रह जाना है, जगन के सारे व्यापार धरे के धरे रह जाते हैं। कृष्ण की वशी का जादू इस बदर भूकम्पोंर देने वाला है कि उसके प्रभाव में आई हुई गोपिका को लोग आसानी से पहचान लेते हैं और कहने लगते हैं यह देखो 'पगलो का बर्दा'। अपनी दुर्दशा में पीड़ित हो ये औरों को आगह भी करती है—'जो कोउ चाहै भलो अपनी तो स्नेह न कहूँ सो कौनियो भाई' अथवा 'तकि पाँप धरो रसदाय नहीं वह चारो सो ठाँरि फँदावत है।' कभी-कभी कृष्ण अपनी मुरली में ही किसी गोपिका का नाम ले लेते हैं, गुरमत् ही उसकी बदनामी फैल जाती है लेकिन वह भी सोचती है कि जब बदनामी हो ही गई तो फिर वह प्रेम का रस पाने में क्या बर्बाद रहे। इतिया को वह पचड़ा समझकर छोड़ देती है और दगाड़े की जोट पर कृष्ण को अपना प्रिय स्वीकार करती है। कभी सास-ननैद आदि बैठी रहती हैं और गोपिका का नाम कृष्ण की मुरली ध्वनि से आता सुनाई पड़ता है, बेचारी की नाँव ऊपर की ऊपर और नीचे की नीचे रह जाती है परन्तु वे प्रेम के उन्मेष में बाधा ब्रक्ति सज्जन नरले हो लोक-लाज की उपेक्षा करती दिखाई देती हैं। अंग-जग की मन मोह नैन वाली वशी प्रीति की उत्पादनी दिखाई गई है, लोक-लाज का निगड टूट जाता है और प्रेम की स्वच्छन्द धारा प्रवहमान हो उठती है, प्रेम की सकुचाई और बँधी हुई सरिता में बाढ़ आ जाती है। वशी का प्रवाह रसजान में दो रूपों में दिखाया है एक तो गोपियों का मुग्ध होना, प्रेम सिधिल होना और प्रेमोन्मत्त होना दिखाकर दूसरे उनमें कामीतैजना या प्रबल मिलन-सालता दिखाकर।^१

होली—होली उन्मत्त मन का पर्व है फिर वज की होली तो प्रसिद्ध है जहाँ स्त्री-मुग्ध मुक्त हृष्य से इस पर्व को मनाते आते हैं। रमजान की गोपियाँ और कृष्ण बड़ी ही स्वच्छन्द पद्धति से होली खेलते हैं।^२ गोपी हैं जो प्रेम में भरकर पूरे भोज के साथ कृष्ण पर केसर, अबीर और रंग की बौछार करती हैं और उनका मन सुराक्षर मदमत्त भाव से चल देती है। एक नवीन गोपिका के संग कृष्ण का होली खेलना देखिये—

आवत लाल गुलाल लियें मग सुने मिली इक नार नवीनी ।

त्यों रसजानि लगाइ हिये बहूँ भोज कियो मन साहि अधोनी ।

सारी फटी, सुकुमारी हटी, अँगिया बरकी मरकी रंग भीनी ।

गाल गुलान लगाइ-लगाइ कै एक रिक्काइ बिठा करि बीनी ॥

यह चित्र कृष्ण रसजान ने घाहे न भी लिखा हा पर तरण हृदय रमजान की रचना अवश्य है। गीत स्वच्छन्द शृंगारधारा में नीति, नियम और सयम का ध्यान नहीं दिया जाता, इन बातों को महत्वहीन समझकर बसाए ताक कर दिया जाता है। केवल प्रेमी ही नहीं प्रेमिकाएँ भी नियम-सयम, लोक-लाज आदि का अनिज्जम प्रेम के लिए आवश्यक मानती हैं और विशेष रूप होली में—'ताहि सरो लखि सास जराँ इहि पाछ पतिवत ताह धरो जू' ऐसी पंक्तियों में रसजान के शृंगारी मन का परिचय मिलता है। होली में कौन सी गोपिका

^१ सुजान रसजानि छन्द ६६, १६, १७, ६७, ६१, ६२, ६८, ६६, १३६, ६०, ५५, ५८, ६३ ।

^२ वही - छन्द १६७, १६६, १६२, १६३, १६४, १६८, प्रकीर्णक छन्द १, २ ।

है जो निमर्षाद नहीं होती—‘को सजनी निनजी न नई अर खीन भटू जिहि मान वच्यो है।’ कोई किनना भी रोके होनी के पर्व पर प्रेमी-प्रेमिकाओं का उन्माद रहता नहीं। होली अनेक अवगुणों का मूल है, रमिक मनोना रिम्किदार बेहद टिटाई करता है, हृदयहार तोड़ देता है, गोपिका के अंग-अंग में काम का संचार होता है, रंग गुलाल कुकूम और हुक्के की धूम मच जाती है, घमार गीतों से सारा वायुमण्डल गूँज उठता है तब तरह के तान टिखते हैं और चांचरें होती हैं कृष्ण क्या नहीं करने और गोपियाँ कौन सा आनन्द नहीं सूटती।

प्रेम के कुछ स्फुट प्रसंग—कृष्ण और गोपियों का नाना छोट-छोटे प्रसंगों की भी रम-खान ने उद्भावना की है। उदाहरण के लिए एक प्रेमिका है जिसका नया-नया प्रेम है। वह अपनी सहेलियों में खेल रही है, इसारे से प्रिय ने उनसे कुछ कहा। उधर प्रिय का सबैत इधर सहेलियों की उपस्थिति। मन दुर्बला में पड़ जाता है परन्तु वह लांछ-लाज का निर्वाह और प्रिय-नामता की पूर्ति बड़ी चतुरता से करती है, जैसाई नेने के वहाँ से वह चुटकी बजा देती है और प्रिय की बिदा कर देती है। एक अन्य गोपिका है जिसने नई और मृदुल क्वणन करने वाला विद्विषा पहन रखा है। उसकी विद्विषा को भनकार ही उसे कृष्ण के निबट ला देती है पर नई नवेली गोपिका अपने नाम पर बलक लगने के अंग में दूसरे ही दिन वह विद्विषा उतार देती है, उगार ही नहीं बेंच भी देती है। कृष्ण के निर्लज्ज भाव से खुल दिलने का और उस मलज्ज दीवना की भीत मनोदशा का ऐसा मर्मस्पर्शी विम्ब उहा प्रस्तुत किया गया है—

मारग भोकि रह्यो रसखानि के जान परी भनकार नई है ।

नोग चिनें चित्त दे चित्त नख सँ मन माहि निहाल भई है ॥

ठोड़ी उठाइ जित्त मुमकाड मिलाइ के नैन लगद खई है ।

जो विद्विषा बजनी मजनी हृष मोल सई पुनि बेचि बई है ॥

अब एक ठोठ प्रेमिका का चित्र देखिये जो इतनी निर्लज्ज तो नहीं कि प्रणय या अभि-सार का खुला निमग्नण दे किन्तु इतनी ठोठ अवश्य है कि मिलत बलिनाया से कृष्ण का साकेनिक आवाहन करती है और स्वेच्छा प्रेरित स्पर्श-मुग लाभ करती है। बातों ही बातों में वह बहती है—‘हे नन्द के लाउने ! जग मेरे मिर का आचर तो टीक कर दो, मेरा हाथ फमा हुआ है—’नन्द के लाउल्ले दाकि ई सोम हहा हमरो वर हाथ भर्यो है।’ एक छन्द में प्रेमिका और कृष्ण के गुप्त प्रणय का चित्रण बड़े ही मनाहर दण से पारिवारिक वातावरण के बीच किया गया है। कृष्ण दूर से कदाचित्त हमरे की अटारी से छिपे छिपे-आये और किसी कुलवृक्ष में उसकी अटारी पर मिले। प्रेम की बातें होने लगी। चित्त मग्नस्त है किन्तु प्रणय-ध्यापार चल रहा है। इसी समय अचानक माँदी चढ़कर सास ने सट्ट की आवाज लगाई। बेचारी को जान मूस गई। इसारे से बोली—‘हे श्याम, अब सिघारो यहाँ खरियत नहीं।’ ये फुटकल प्रसंग समय-समय पर उठने वाले भावों के स्मृत्तरूप हैं।

प्रणय-वैले—सम्भोग शृंगार के अन्तर्गत प्रणय-श्रीटा का चित्रण करते हुए बहिजन कभी-कभी अदलील और नग्न चित्र भी प्रस्तुत करते पाए जाते हैं।^२ रसखान के भी कुछ छंद

^१ सृजानरसखानि : छंद ११६, १८८, ११० ।

^२ वही - छंद ११८, १२०, १२१, १२२, ११६ ।

ऐसे हैं जो उनकी वासना परक प्रेम भावना का परिचय देते हैं—वही तो उन्होंने नायक अथवा कृष्ण की बरजोरी दिखलाई है वही प्रेमी युगल को एक दूसरे पर बशीकर मग्न चलाते दिखाया है वही तर-छाया में प्रेमी युगल को आलिंगन रत दिखाया है और वही प्रेमिका को अपने तनोद्यान में विहारार्थ निमंत्रित करते दिखाया गया है—

बागन काहे की जाग्रो पिया घर बंठे हो बाग लयाय दिखाऊँ ।

एढी अनार सी भोरि रही, बहियाँ रोउ चपे की डार नवाऊँ ॥

छातिन मैं रस के निबुवा भर घूँघट खोलि कं दास चलाऊँ ।

हागन के रस के बसके रति फूलनि की रसखानि लुटाऊँ ॥

प्रणय के नाना मनोभाव—प्रेम का वर्णन करते हुए रसखान ने कृष्ण की अपेक्षा गोपियों में प्रेम भावना का विशेष विकास दिखाया है क्योंकि कृष्ण एक थे गोपियाँ अनेक । एक गोपिका कहती है कि यदि बहुत सी बान्हें होती तो मोक्षार्थ करते हुए कृष्ण का सारा सौंदर्य आत्मगमन कर लेती, यदि बहुत से कान होते तो उनकी अमृतमयी बानी अपने वर्णपुटों में भर लेती । अफ़स होता यदि हमारा हृदय पृथ्वी का एक खण्ड होता जिस पर कृष्ण कदनी काछे हुए खेलते । एक अन्य गोपिका सत्पुण्य भाव से उस दिन की प्रतीक्षा करती है जब वह कुंवाचियों की माला बनाकर तथा मासनी, मल्लिका और कुद के फूलों के हार गूँथ कर किसी कुज में अपने प्यारे कृष्ण को पहनायेगी । गोपियाँ नाना रूपों में कृष्ण के समर्प-मुख की अभिलाषिणी दिखाई गई हैं । यदि किसी की बदनामी हो जाती है तो भी उसे कोई पक्ष-छाया और नहीं होता बस वह यही सोचती है कि 'मेरे पड़ितार्थे यहै जु सखो कि कलक लग्यो पर छक न लागी' । गोपियाँ कृष्ण को पाने के लिए सब कुछ करने को तैयार हैं वे हर रूप धारण करने को तैयार हैं । ये अभिलाषाएँ सरह-तरह से व्यक्त की गई हैं ।^१

गोपियों के कृष्ण के प्रति आसक्त होने का वर्णन भी विषाद रूप से किया गया है ।^२ रीम के वर्णन में रसखान ने लिखा है कि प्रणयिनी गोपिका रान-दिन प्रियतम के ही ध्यान में डूबी रहती है—

उन्हूँ के सनेहन सानी रहैं उनहूँ के जु नेह दिवानी रहैं ।

उन्हूँ की सुनन ओ बिन यो सन सों धैन अनेकन ठानी रहैं ॥

उन्हूँ सग होलन मैं रसखानि सबै मुख सिन्धु भ्रमानी रहैं ।

उन्हूँ बिन यो अलहीन हूँ मोन सी छाति बेरो प्रभुवानी रहैं ॥

सच्ची रीम तो वही है जिसमें एकाग्रता हो, एकीमुखता हो और हृदय देवते हैं कि रसखान की गोपिका की रीम ऐसी ही है—'ओर तो रग रह्यो न रह्यो इक रग रगो सोइ रग रह्यो रो' । इस रीम के मार्ग में जो भी बाधाएँ हैं वे अक्रिय गोपियाँ उन्हें सहर्ष पार करती हैं—ताने, व्यंग, दुर्गालियाँ, निंदा, कुल और लोक की सज्जा । प्रेम की दीवानी गोपियों में प्रय की छवि को अग-अग में भर रक्ता था—रूप को अर्पण में, मोहक वचनावली को अपने कानों में, सुगंध को घ्राणेंद्रिय में और सावनी मृति को अपने हृदय में । कृष्ण की

^१ सुजानरसखानि छंद ८५, ८८, १३८, ७३, १२८ ।

^२ वही : छंद ७४, ८३, ६१, ११२, ६०, १२६, १२६, १३६, ११२, १३२, १४४, १४५, १४६, ६२, ६३, १२६, १६८ ।

जासक्ति के बिना वे जग और जीवन सब बृद्ध व्यर्थ समझती थी। रीझना ही मानो उनका जीवन था, तप था, ध्यान था, योग था, मग्न था सब बृद्ध था। मानो वे इस मग्न में रीझने के लिए ही पैदा हुई थी। यह उनका स्वभाव हो गया था जैसा कि उन्होंने कहा भी है 'मेरी मुभाउ चिन्ने को भाई' इस रीझ का कारण है प्रिय का प्रेम भरी दृष्टि से देखना, उनकी मुस्कराती हुई रूप छटा, उनका बेगुना वादन आदि। कृष्ण की स्निग्ध दृष्टि और मुस्कान का वरणन सैकड़ों लोह शृङ्खलाओं से भी जबरदस्त है। रीझ या आसक्ति का यह मार्मिक एवं विषाद निदर्शन उस प्रेमाभिव्यञ्जन का लक्ष्य ही है जिसमें रसखान का ममत्र काव्य ओत-प्रोत है। स्वच्छन्दधारा के कवियों में रसखान मनोसोक की पुनीत भावनाओं के बगुर चित्ते हैं। उनके काव्य में रूप सौंदर्य और आंगिक आकर्षण के बावजूद भी प्रेम का पुनीत मानसिक पक्ष ही विशेष चित्रित हुआ है, कामोत्तेजक सभोगप्रधान काव्यिक अनुभूतियों एवं आंगिक तृष्णादि की चर्चा बहुत कम है। उनमें जो चतुरता है वह गाढ़ अनुभूति की है किसी काव्यरित्प या वाग्विधि की नहीं।

रसखान का समस्त काव्य प्रेम-भावना के माधुर्य से ओत-प्रोत है। उन्हें अपने जीवन में घन वैभव की प्रभूत राशि मुलम थी किन्तु राजनीति की सिर पर लटवती हुई तलवार का भय निरन्तर बना रहता था। रसखान ने ऐसे जीवन से फकीरी की बेहतर समझा और वे कृष्ण प्रेम में मग्न हो ब्रज-भूमि चले गये थे। वहाँ कृष्ण के प्रेम में वे जैसे ही निमग्न हो गये जैसे कि गोपियाँ। रसखान का मन कृष्ण-प्रेम से मनोज हो उठा था। वे ब्रज के मधुर और बामती जीवन का राग माने वाले कोपल थे, घनदयाम पर रीझने वाले बलापी थे। उनका मन इयाम रग में डूबकर उज्ज्वल हो उठा था। वे जीवन के लौकिक प्रणय से विरक्ति रखकर मान ईश्वर-भक्त न थे। प्रेम उनकी मूलवर्ति चेतना थी। उनके काव्य में कृष्ण प्रेम के केन्द्र अथवा देवता के रूप में अधिष्ठित है इसके कारण उनकी रचना अति शृंगारिक होने से बच गई है किन्तु उसका एकदम अभाव नहीं होने पाया है। इसका मूल कारण यही है कि वे लौकिक मनोभावों की, सहज ऐन्द्रिक अभिलाषाओं की अभिव्यक्ति को स्वाभाविक ईहा मानते थे इसी कारण उनके काव्य में गोपियों की, कृष्ण की ऐन्द्रिक ईहाओं की आकांक्षा व्यक्त हुई है। इच्छा, उपलब्धि, उपलब्धि का सुख और अनुपलब्धि का दुःख यही तो प्रेम है और इन्हीं भावनाओं का विस्तार रसखान ने बाना रूपों में मुलम है। मन की घत घत वृत्तियों का समुद्र प्रकाश रसखान के छंदों से विकीर्ण हो रहा है। मन की ये प्रकाश-रश्मियाँ अरुण गति से फूट रही हैं, इसी कारण उनके प्रकाश प्रत्येक हृदय में समा जाता है। हृदय की मुक्ति उनके काव्य का सौंदर्य है। उसमें असहज और कृत्रिम कुछ नहीं। जो अन्दर है वही बाहर है। मन की यही स्वच्छन्दता और निर्वेधता स्वच्छन्द शृंगार प्रवृत्ति की पहली शर्त है। रसखान इसे मत्ती भाँति पूरा करते हैं।

प्रालम्भ का संयोग वर्णन

आलम्भ के समस्त काव्य का मूल विषय प्रेम ही है जिसमें ब्रजभूमि का पावन वातावरण समृष्ट हुआ है—यमुना, निबुज और ब्रज वीथियों की चर्चा आई है, मन की मोह लेने वाले प्रेम के कथन हैं, एक दूसरे के प्रति कहा मुनी और उलाहने हैं, गांव घाट की बातें हैं, रूप का आकर्षण है। बोर्ड रूप पर रीझ रही गोपिका है तो कोई रग पर, कोई चितवन

पर सद्गुरु है तो कोई विह्वलन पर कोई उनके वेणु वादन पर विमुग्ध है तो कोई मोहिनी पर । तात्पर्य यह कि कृष्ण के पास मोहने वाले उपकरणों की कमी नहीं और उधर मुग्ध होने वाली का भी कोई अभाव नहीं । कृष्ण की अचरणी ने कितने सग नहीं कर रक्खा है पर मुग्ध वे भी हैं । उनके उपासक और रोप-कथन परिवर्तित रूप में प्रेम बरमन ही हैं । कभी ककड़ी माँकर कृष्ण विसक गये, गोपिका की आँत बाल बाल बच गई, कभी किसी गोरक्ष बेचती हुई गोपिका का रास्ता रोक लिया, कृष्ण के सगरतो के यही सब ठग हैं । इन समस्त वर्णनों में एक भोलापन है, एक सरल स्वच्छन्दता है जिसमें आलम की रचना में भावगत उत्कर्ष आ गया है ।

कृष्ण कम उम्र में ही एक अधिक बड़ वाली परिपूर्ण यौवना गोपिका से कुछ अपने हृदय की प्रेम पीठा कह चलते हैं । वह उम्र में बड़ी थी और अनुभव में भी इसलिए एक थोड़ी सी फटकार सुनाती हुई बड़ बनती है—

भीरो बैस राखी जिन भुरखे हो साँची महीं,
काँची प्रीति जानौ जहाँ कहीं नैना सगि हैं ।
मजी मति भोजी नहीं ऐसी सग बसो बात,
बोली खोलो हासी के कन्हौँ दिन आते हैं ॥

बढ़ती हुई जायु में उठने वाली इस प्रकार की भावना और उसके लिए थी जाने वाली यह मधुर फटकार शाश्वत है और उसकी यह शाश्वतता ही हमारे मनस्सुत को स्पर्श करने वाली है । कृष्ण एक गोपिका पर आसक्त हैं पर वह गोपिका भी उन पर कम आसक्त नहीं, अतएव इतना ही है कि कृष्ण लोक का भय छोड़े हुए हैं और गोपिका लिए हुए । वह कृष्ण को समझाती है— मैं जानती हूँ कि तुम्हारा मन तुम्हारे हाथ अब नहीं रहा, तुम निडर होकर मेरे पास खड़े रहते हो या अगल-बगल बैठकर उससे लेते रहते हो । प्रेम के पथ में तो कुछ के काँटे रहते ही हैं, उन्हें बारकर लेने पर हम दोनों का मिलन तो होना ही है पर मेरे पास अभी जग कम फटका करो क्योंकि यदि कोई देख लेगा तो क्या होगा । यहाँ पर गोपिका के मन में जो लोकापवाद का भय है वह निराल स्वाभाविक है । उक्त दोनों प्रसंगों में आने वाली गोपिकाएँ प्राप्तव्य जान पड़ती हैं ।^१

एक चित्र है जिसमें एक गोपिका गृहार करके अपने घर में दीपक लेकर मद-भवन में दीपक जलाने आती है । ज्योति से ज्योति जुड़े इसके पहले ही उसकी आँखें कृष्ण की आँखों से जा जुड़ी । उस मतिमारी और आत्मविस्मृत गोपिका ने बातों की जगह अपनी उँगली ही जला ली । सब कुछ पा लेने पर सब कुछ भूल जाने का यह कैसा प्रेम भग चित्र है, देखिए—

ज्योति सों सुरति ज्योति आये नैना बुरे आइ,
चातुरी बजेत भई चितयो कन्हौँ है ।
बाती रही हाती रसमाती खिं छातो पूरि,
पाँपुरी भई है मति भाँगुरो लगई है

एक जन्म गोपिका है जिनकी जमी जमी को रूप में प्रीति जुटी है। वह उसे पूर्णतः गुप्त रखना चाहती है। जब उसे अपने हृदय में लगाकर पूर्ण आनन्दता उनाड़ी हुई उसकी धार से पूछा कि क्या तुम्हें प्रेम हुआ है तो भी उसने उसे जाहिर न होने दिया, वह प्रेम के उन बेचकौमती आँसुओं को पी गई। वह अपने प्रेम के प्रति बिजली सक्ती थी। प्रेम तो ही के दोष का व्यापार है, उसने सोचने की गृहाह्वय कहा ?

हँस हँस देह बोने दोलें सौ न खोलें पैन,
 दातें पहिचानी बसु पीरो पीरो हैं नई ।
 झालन बहे हो पाके हिये को पोटाई देखी
 बँने के दुराई नाई प्रीति बान्ह मो नई ।
 झवं अनननी हुयी झंमुवा भरति छाडी,
 सोदक हो पाइ पाइ भुज भरि है लई ॥
 पूछे निहि झंमुवा बहे हो ? बहे बँने आँसू,
 बलके पनारि बई पुनरिनु पी गई ॥

प्रेम में फँसने का भाग्यिक प्रभाव देखिये। जब में गोपिका रूप में अज्ञातक भेंट काँके आई है उसकी छाती बँसनी रहती है, वह अग्निक में दूध दुहने गई, वहाँ में भी रोहनी पँक कर प्रकणित शरीर लिये खली आई। ऐसे प्रेम से बँपने हुए मन और उन का विश्व न जिये—

घादत तराइल मो जानी बरलाइल सी,
 बार बार बाइल सी धूमनि घरिह ते ।

जो गोपिका गागर लेकर जल भरने जाती है वह गागर ली छोड़ जाती है पर रूप में नद-यम से अपने नैनों की गागर जरूर भर लाती है—‘इन रस प्यामी भई बान्ह तन रीति बई, गागर भरन गई नैना भरि आई है।’ ये गोपिका रीमती और आत्मत होती हैं। रूप के रूप पर, रंग प्रत्यग पर, आवरण और उसके श्रिया-बलापों पर, वहाँ तक कि हँसने, बोलने, देखने और मुस्कराने पर। रूप की मोहक शक्ति, उनका वैशुबादन, रास और शायरत से भरी अन्त्याम दातें भी गोपिका के आवरण का अवनम्र हैं। रूप जाते हैं और जाते-जाते एक बार मुँह मोड़कर उसे देख जाते हैं, कम इतने में ही उनके रस का विश्व उल्टे बड़ जाता है तथा हमके प्राणी की जैसे के मुरख कर ले जाते हैं। रूप का असौम्य रूप सौंदर्य मोहक की कुलीन से कुलीन कन्या के लिए और कन्या से मली कुल बधू के लिए एक कुली कुलीनी या—‘नोरी करि भीरं नौह नोरि माही छोरि सखी, नेकु दुख मोरि की बरोरि शिव लै गयो।’ गोपिका का स्वयं भी यही विचार या कि हमारा न्यायमान जपका अनिमान तनी तक टहर सकता है जब तक हम रूप की गली तक नहीं जाते, वहाँ उनके पाम पहुँचने पर यह सब तिरोहित हो जाता है। एक नवीन प्रेमिका में एक जन्म अनुभव की प्रेमिका कहती है कि जनी तो उरी प्रेम-वेदना की पहली ही धड़ी है। यहाँ भी वर्ष पर वर्ष इसी लम्ह दोल गये, जरा सोच समझ कर इस पंथ पर पाव देना। गोपिका का रूप में रूप की छेदकानियों की बर्बाद करती हैं—वह मन्त्रों शरावती है, पाम चला आता है और घबका दे देता है, अगर से हनी में ‘लगराई’ करता है, हमारा कहना मेघ मात्र भी नहीं मानता, बन करना

ही करता है और डरता किसी को भी नहीं। अपने शरीर को नृत्य की मुद्रा में चपल करता हुआ समीप आ जाता है मना करने पर भी दृग् नहीं होता, महमा मटकी छीन कर फोड़ देता है और वस्त्र खींचने लगता है, मेरी नटें बिखर कर अस्त व्यस्त हो जाती हैं और वस्त्र भी। बस मेरी भुजा एकटककर लाँछो में आँखें टिका देता है तथा एक क्षण इसी प्रकार देखते रह कर सटक चलता है। बस उसकी इतनी सी शरारतों में मैं भूल भटक जाती हूँ। परन्तु कृष्ण की इन शरारतों से गोपियों की आसक्ति कम होने वाली न थी, उनकी रीझ में भी उनकी रीझ अंतर्हित है। गोपिका की आसक्ति ऐसी है कि उसका जो ही बहो अगाथा; इस अतृप्ति में ही उसके आकर्षण प्रेम और रीझ का वास्तविक सौन्दर्य निहित ॥। जब दोष ही प्रेम के कारण गुण प्रतीत होने लगे तब समक सेना चाहिए कि रीझ अपनी चरम सीमा की पहुँच गई है। रीझ का पक्ष ही ग्यारा है। प्रिय के दुःखों पर प्रेमी ध्यान नहीं देता, बल्कि चन्द्रमा के बलक की परवाह नहीं करती भौरा फूल के काँटों की फिक्र नहीं करता। रिझ-वार गोपिका भी कृष्ण की श्यामलता में उज्ज्वलता के दर्शन करती है, कृष्ण को बाला कहना गैवारपन है—

कादो काहू कहत गैवारी ऐसी लागति है,
भोहि बाकी श्यामताई लागति उज्यारी है।

मन की भटक तहाँ रूप को बिचार कहाँ,
रीझवे को पैंधो तहाँ दुखि कछु स्यारी है ॥

अनोखी चितवन का प्रभाव—गोपिका बटती है कि हे माई ! कृष्ण की चितवन हृदय की बालाका ऐसी सालती है तथा चित को रहती है—‘पलक सँ स्यारी कीनी नौदरु बिबारि दीनी, निबि दिन नैननि में बँधी बँडोई रहै।’ एक अन्य गोपिका कहती है कि मेरा मन उनकी चितवन के कारण जैसे मेरा मन नहीं रह गया है, पलकें समती नहीं तथा मेरा हमारे कुछ और हो गये है। बात क्या थी? बात इतनी भी थी कि घोखे से कृष्ण एकाएक लटपटो पास पड़ने हुए एक दिन मुबह-मुबह आ गए और उसने उन्हें एक मजूर देल भर लिया था। कृष्ण की एक चितवन प्रेम-भूति गोपिकाओं के सर्वस्व हरण के लिए पर्याप्त है, वे पूरी तरह उनके आधीन हो जाती है, उनके हृत्पदन की गति महातीव्र हो जाती है और उनकी धमनियों का भी धीरेन खो जाता है—

धीरे हो लें धाय धुकि भालम धधोन करि,
हिये धक धकी है न धीरनु है धीनी में।

अचल को धोट नै हयचल लगाइ नेकु,
भोहि गयो भोहि सरी चपल चितौनी में ॥

बाँसुरी का प्रभाव—बाँसुरी कृष्ण की सम्बोधन-शक्ति का एक अंग है। उसके प्रभाव से गोपियों अपने आपको बचा नहीं सकती। आनम की उत्तिधों में मूरली गोपियों का विरह वर्धन करने वाली तो है परन्तु उनकी ईर्ष्या का विषय नहीं। बाँसुरी की ध्वनि अचानक गोपिका के कानों में पड़कर उसकी मूर्च्छा का कारण हो जाती है, उसका चित्त पर

१ आत्मकेलि - छंद १३८, १४१, १४३

२ वही : छंद १२७, १४७, १४७, १८७, १८८, १४२, १४६।

विशत प्रभाव पड़ता है। एक गोपी भरोने में कृष्ण की बशी बजाने देखती है। कानों में बशी-स्वर सुनकर और जानों से उनका रूप देखकर उसकी मनि विचल हो जाती है, उसे हर दम यही लगता है जैसे कोई मगना देव रही हो अथवा किसी ने उसे 'टगमुरी' देकर अपने बग में कर लिया हो। गोपियों को ओढ़ने के लिए मुरली कृष्ण का एक बहुत बड़ा अस्त्र थी। कभी किसी को नजदीक से दृष्टि डालकर देख लिया फिर दूर जाकर बशी के स्वर बहाने लगे। बस इनमें से ही गोपियाँ के मन-प्राण ऊब-दूब होने लगते थे। किसी की सुघ-बुघ भूल जाती थी तो किसी के प्राण कृष्ण में अटक रहते थे। कृष्ण प्रायः दौनुरी या तो वन में बजाया करते थे या वन से लौटते हुए या फिर किसी का ध्यान अपनी ओर आकर्षित करना हुआ तो गनियों से गुजरते हुए पर के ओठों के जाम-पास। यह सब मानिप्राय ही होता था, गोपियाँ मारे बायें छोड़कर उनके प्रति आकृष्ट हो जाती थीं। मुरली की सी हुई मनोव्यथा बितनी ही क्यों न हो गोपियाँ उसका स्वागत करती थी—

पावन है गौर में पावन है गुरी नेह,
प्राप्तु हो ते जरनि मुन्हैया हूँ सौ जाणी है।
अधो जो न बह्यो मान मेरिय बलाय जानै,
जागन है लाह याहि लागन है लागी है॥

प्रिय की शरारतें—कृष्ण कभी गौरम दान के पड़ते कभी किसी अन्य ब्याज में गोपियों का रास्ता रोककर रखे हो जाते हैं। गोपियाँ कहती हैं—हैं कृष्ण, हमें रास्ता दे दो हम जाय, बमेरा हमारा दूर है फिर हम मुक्तिमाँ हैं हमें समय पर घर पहुँचना ही है। तो दही ते तो और हमें जाने दो, व्यर्थ मत छेनी। तुम जो गस बाहने हो वह हमें महीं मालूम, आविर हम सब गँवार गूजरी ही तो रह्यो। तुम जैसे अच्छे छबीले टंग हो अच्छी ही अच्छी और छबोली बालाएँ अभी पीछे जाओ नी जा रही हैं उन पर रोझो, वे भी तुम पर रोझेंगी। अपनी मुक्ति के लिये गोपिका का यह बहाना बितना सुन्दर है, वह दक्षिदान करती हुई समर्पण कर रही है, रास्ता देने के लिये विनम्र कर रही है और तरह तरह में आत्म रक्षा के उपाय भी। इस प्रकार के चित्र पर्याप्त मनोहर हैं। कृष्ण कभी किसी रास्ता धलती गोपिका को बकड़ी मार देने हैं वह भी कुपचाप चली नहीं जाती, उसकी 'बल्ल-सोलुपता' उसे कृष्ण से तरह तरह की बातें करने की प्रेरित करती है। इसी प्रकार एक और अनन्तर्हृद् गोपिका अपने हृदय का पट इस प्रकार खोलती है—

हैं उमही सु बह्यो सु बह्यो हृद का कहिहैं तुम हो पछिन्हो।

एक मोली गोपिका कृष्ण की जमगरी कुपचाप सह लेती है पर बाद में उसे पछतावा होता है कि मैंने कुछ बुरा क्यों नहीं। इसी को इस बात का पछतावा रह जाता है कि कृष्ण ने शरारत की तो की लेकिन मैंने उन्हें भला बुरा क्यों कहा। अन्य रूपों में भी इस सदर्भ में गोपियों का प्रेम व्यक्त हुआ है उदाहरण के लिए एक दिन एक गोपिका के काम कृष्ण कुछ दूर तक रास्ते में साथ हो लेते हैं बस इनकी ही बात की जुगली चारों ओर होने लगती है। इस लोक-निदा में गोपिका के प्रेम की ओर दृढ़ कर दिया। कृष्ण जिने एक बार

हैसकर देव लेते हैं वह अपना जीवन घन्य समझती है और कुल मर्यादा की अवहेलना करती हुई कहती है—आलम नैननि रीति यहै, कुल कानि तजो पुन रो भुंह मे भसि ।’

दर्शनाभिलाषा—इन गोपियों में ‘दयसाध’ बड़ी प्रवृत्ति थी, एक की तो यह हालत थी कि उसे कोई कितना ही बुरा-भरा वह वह बीछ बहाने करके नन्द भवन ही ही आती थी । कभी दूध या दही माँग माँती थी और फिर सोझी ही देर में आग माँगने के बहाने चली आती थी । स्वादि, रोप या उलाहने के स्वर में यदि कोई कुछ कहता तो बार बार आकर योंमा बहाने बता जाती थी, कारण यही था कि ‘कौनहु भाति कछु छिन कान्हूष जो ग्रंथियाँ भरि देखन पये ।’ इस प्रकार तरसती हुई व्रज में कितनी ही गोपिकाएँ थी, कुछ एक दो थोड़े ही । बहनेरी ऐसी भी थी जिन्हें कृष्ण सपर्क का पूर्ण सुख प्राप्त था । आँख भर देखने की ललक रखने वाली एक गोपिका कहती है—‘मैं सखी रूप की छाँह सी धूँब कबहुँ ग्रंथियाँ भरि कान्हू न देखे ।’ जिसे एक भी बार समीप से भर आँख देखने को कृष्ण कभी नहीं मिले थे वह इस बात को महर्ष सह सकती थी कि एक बार कृष्ण उसे देखकर अन्य सौभाग्यवालिनी गोपियों को देखने जगें लेकिन लोक की निंदा उसे असह्य थी । सही बात है, लोक की निंदा वही सह सकती है जिसे प्रिय के ‘दरम-परस’ का सुख मिला हो या मिलता रहता हो । एक गोपिका का रोना यह है कि वह भी भर कर अपनी आँखों से कृष्ण को देख भी नहीं पाती क्योंकि उनके आँसू उसे प्रिय को देखने ही नहीं देते—

कान्हू मिले नो भया करि चाहत हौं न कछु शिय हूँ की मुनाऊँ ।

देखन को ग्रंथियाँ महामुख जो अंतुबानि सौं देखन पाऊँ ॥

प्रेम कथन—आलम के स्वच्छन्द प्रेम-वर्णन में वे बड़ा पर्याप्त मार्मिक और मोहक बन पड़े हैं जिनमें गोपियाँ स्वयं अपना प्रेम कृष्ण के प्रति व्यक्त करती हैं । ऐसे कथनों में दो प्रकार के भाव मुख्य हैं एक तो यह कि ‘कृष्ण तुम बहुत निदुर हो’ दूसरे यह कि ‘हमारी दत्ता देखो’ । पहले प्रकार के छंदों में कृष्ण से प्रगल्भतापूर्वक उनकी निदुरता बताई गई है और दूसरे प्रकार के छंदों में बड़ी मार्मिकता में गोपियों ने पुरानी यादें जगाते हुए आरम-दत्ता निवेदन किया गया है ।

गोपियों कृष्ण की प्रीति-रीति पर जब तक व्यंग्य करती हैं—तुम प्रेम का नाता समी हैं जोड़ लेते हो लेकिन निम्नाने किसी किसी के ही साथ हो । एक ही पुर में बसकर भी तुम हमारी दूरर नहीं लेते । यदि कृष्ण कभी उसके यहाँ जाने तो वह उनका स्वगत इन शब्दों में करती—

भली कौनी भावते तू पाँव धारे याहि धोरि,

प्रनत सिधारे कि बसत याहो पुर हो ॥

निकट रहत तुम एनो निदुराई गहो,

अब हम जाने तुम निपट निदुर हो ॥

कृष्ण कभी किसी गोपिका से कतराकर चल देते थे, जब उसमें नहीं रहते बनता तो कुछ कहने का उनमें साहस्य करती है और कुछ पूछने का भी । कहती यह है कि यमुना से

१ आलमकेलि : छन्द ३८३, ३८६, ३८२ ।

२ वही - छन्द १७७, १७८, १८१, १८४, १८२, १८३, १८५, १८७ ।

लौटती हुई जब मे तुम्हें यमुना की ओर जाने देखा है मेरा शरीर अन्दर ही अन्दर दहता रहता है। ये क्या बात है कि ऊपर मुँह उठाकर देखते ही नहीं, नीचे ही नीचे मुँह बिन्दे चले जाते हो। कोई कहती है कि मुड़कर मुड़कराने हुए तो तुमने हमारा मन ही मरोड़ दिया, कोई कहती है कि तुम्हारी एक चिनबन ही मेरे जीवन की मध कुछ हो गई है। इस प्रकार के बयानों द्वारा गोपियों का प्रेम नाना रूपों में फूट पड़ा है।

सभोग वर्णन^१—आलम ने बनेबानेक छन्दों में सभोग की स्थितियाँ भी वर्णित की हैं। किसी से अनिसारोद्यत प्रणयिनी का चार्न है तो किसी में उनकी अनिसार-लीला का। इस प्रकार के छन्दों में आलम अपनी मौख में बहते हैं, लोक परलोक उनके ध्यान से ओझल हो गया है। उन्होंने राधा और कृष्ण के सभोग-व्यापारों के अनबानेक अदनील चित्र प्रस्तुत किए हैं। उनकी अनिशृंगारिक वर्णना में उनके अतियुवा हृदय की मच्ची उमंग देखी जा सकती है तथा उनके जदमिन चित्तवृत्ति का उन्मुक्त प्रवाह भी—

- (क) अलि कान्हू लता-बनिना मधि मैं मधुपान कियो मन नीत सदै ।
कधि आलम मध्य मुचे सकुची, गति उडै करी भ्रकुटी रिम मैं ॥
छवि नील निचोल उरोजनि र्यों मनबजो परिरभन के मित मैं ।
बनबाचल शृंग प्रकासन को रबि को कर दोरि परी निति मैं ॥
- (ख) पिय पानि कुचप्पर दै तिथ के भलके नख मंजुल जोनि जग धरि ।
सम्भु के सीस सरोरह के दल छोरनि भानू धोन रही दरि ॥
- (ग) एक समे सग प्राग प्रिया बु रये बन्दलाल प्रजकहि जू ।
छनु केँडव चली बरबाल की भालि दुरे घर नायक भंकहि जू ॥
पाइ गहो बचरो कर तैं अधरपुट दैत नितकहि जू ।
छहि के मुख तैं मनो लेन छुड़ाइ ज्यों गरद मैन भयंकहि जू ॥

यह ठीक है कि ये तथा ऐसे अन्य वर्णन असदृश-भोग-वासना के प्रकाशक हैं तथा इनमें भोग की उमङ्ग धारा बटे वेग से बही है और राधा-कृष्ण के प्रेम की अत्यन्त भौतिक धरातल पर उतार दिया गया है किन्तु सभोग प्रकार में निर्बन्ध स्वच्छन्द कवि इस क्षेत्र में भी पूर्ण स्वतन्त्र रहे हैं। आलम ने इस प्रकार के वर्णनों में अपने चित्त की स्वच्छन्दता का परिपूर्ण प्रकाश किया है। अक्रुठ चित्त से उन्होंने जो कुछ कहना चाहा है कहा है। प्रेम का स्वच्छन्द चित्रण करते हुए उन्होंने मूर आदि पूर्ववर्ती प्रजभाषा कवियों का पद्यानुसरण ही किया है परन्तु उत्तम चित्रण स्वच्छन्दता अपनी मिनाई है और इसी दृष्टि से उनकी श्रेष्ठता है। सहज प्रेम के चित्रण में ब्रजभूमि के वातावरण का महोग लिया है और गोरीकृष्ण प्रेम के बहाने अपने हृदय की मधुर भावना को व्यक्त किया है। उनकी वर्णन शैली में अपनापन है जिसकी महज स्वाभाविकता उनकी कविता को हमारे मन के निबट पट्टेचा देती है। यह बात गोपियों की प्रेम प्रेरित छवियों में भी है तथा मधुबे प्रेम-वर्णन में भी।

^१ आलमनेति छन्द : २७०, २३, २६, २३, २३३, २३६, २७१, २७७, २७६, २७४, २७५, २६६, २६०, २६२, २७०, २८४, २८६, २८३, २८६, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३, २९४, २९५, २९६, २९७, २९८, २९९, ३००, ३०१, ३०२, ३०३, ३०४, ३०५, ३०६, ३०७, ३०८, ३०९, ३१०, ३११, ३१२, ३१३, ३१४, ३१५, ३१६, ३१७, ३१८, ३१९, ३२०, ३२१, ३२२, ३२३, ३२४, ३२५, ३२६, ३२७, ३२८, ३२९, ३३०, ३३१, ३३२, ३३३, ३३४, ३३५, ३३६, ३३७, ३३८, ३३९, ३४०, ३४१, ३४२, ३४३, ३४४, ३४५, ३४६, ३४७, ३४८, ३४९, ३५०, ३५१, ३५२, ३५३, ३५४, ३५५, ३५६, ३५७, ३५८, ३५९, ३६०, ३६१, ३६२, ३६३, ३६४, ३६५, ३६६, ३६७, ३६८, ३६९, ३७०, ३७१, ३७२, ३७३, ३७४, ३७५, ३७६, ३७७, ३७८, ३७९, ३८०, ३८१, ३८२, ३८३, ३८४, ३८५, ३८६, ३८७, ३८८, ३८९, ३९०, ३९१, ३९२, ३९३, ३९४, ३९५, ३९६, ३९७, ३९८, ३९९, ४००, ४०१, ४०२, ४०३, ४०४, ४०५, ४०६, ४०७, ४०८, ४०९, ४१०, ४११, ४१२, ४१३, ४१४, ४१५, ४१६, ४१७, ४१८, ४१९, ४२०, ४२१, ४२२, ४२३, ४२४, ४२५, ४२६, ४२७, ४२८, ४२९, ४३०, ४३१, ४३२, ४३३, ४३४, ४३५, ४३६, ४३७, ४३८, ४३९, ४४०, ४४१, ४४२, ४४३, ४४४, ४४५, ४४६, ४४७, ४४८, ४४९, ४५०, ४५१, ४५२, ४५३, ४५४, ४५५, ४५६, ४५७, ४५८, ४५९, ४६०, ४६१, ४६२, ४६३, ४६४, ४६५, ४६६, ४६७, ४६८, ४६९, ४७०, ४७१, ४७२, ४७३, ४७४, ४७५, ४७६, ४७७, ४७८, ४७९, ४८०, ४८१, ४८२, ४८३, ४८४, ४८५, ४८६, ४८७, ४८८, ४८९, ४९०, ४९१, ४९२, ४९३, ४९४, ४९५, ४९६, ४९७, ४९८, ४९९, ५००, ५०१, ५०२, ५०३, ५०४, ५०५, ५०६, ५०७, ५०८, ५०९, ५१०, ५११, ५१२, ५१३, ५१४, ५१५, ५१६, ५१७, ५१८, ५१९, ५२०, ५२१, ५२२, ५२३, ५२४, ५२५, ५२६, ५२७, ५२८, ५२९, ५३०, ५३१, ५३२, ५३३, ५३४, ५३५, ५३६, ५३७, ५३८, ५३९, ५४०, ५४१, ५४२, ५४३, ५४४, ५४५, ५४६, ५४७, ५४८, ५४९, ५५०, ५५१, ५५२, ५५३, ५५४, ५५५, ५५६, ५५७, ५५८, ५५९, ५६०, ५६१, ५६२, ५६३, ५६४, ५६५, ५६६, ५६७, ५६८, ५६९, ५७०, ५७१, ५७२, ५७३, ५७४, ५७५, ५७६, ५७७, ५७८, ५७९, ५८०, ५८१, ५८२, ५८३, ५८४, ५८५, ५८६, ५८७, ५८८, ५८९, ५९०, ५९१, ५९२, ५९३, ५९४, ५९५, ५९६, ५९७, ५९८, ५९९, ६००, ६०१, ६०२, ६०३, ६०४, ६०५, ६०६, ६०७, ६०८, ६०९, ६१०, ६११, ६१२, ६१३, ६१४, ६१५, ६१६, ६१७, ६१८, ६१९, ६२०, ६२१, ६२२, ६२३, ६२४, ६२५, ६२६, ६२७, ६२८, ६२९, ६३०, ६३१, ६३२, ६३३, ६३४, ६३५, ६३६, ६३७, ६३८, ६३९, ६४०, ६४१, ६४२, ६४३, ६४४, ६४५, ६४६, ६४७, ६४८, ६४९, ६५०, ६५१, ६५२, ६५३, ६५४, ६५५, ६५६, ६५७, ६५८, ६५९, ६६०, ६६१, ६६२, ६६३, ६६४, ६६५, ६६६, ६६७, ६६८, ६६९, ६७०, ६७१, ६७२, ६७३, ६७४, ६७५, ६७६, ६७७, ६७८, ६७९, ६८०, ६८१, ६८२, ६८३, ६८४, ६८५, ६८६, ६८७, ६८८, ६८९, ६९०, ६९१, ६९२, ६९३, ६९४, ६९५, ६९६, ६९७, ६९८, ६९९, ७००, ७०१, ७०२, ७०३, ७०४, ७०५, ७०६, ७०७, ७०८, ७०९, ७१०, ७११, ७१२, ७१३, ७१४, ७१५, ७१६, ७१७, ७१८, ७१९, ७२०, ७२१, ७२२, ७२३, ७२४, ७२५, ७२६, ७२७, ७२८, ७२९, ७३०, ७३१, ७३२, ७३३, ७३४, ७३५, ७३६, ७३७, ७३८, ७३९, ७४०, ७४१, ७४२, ७४३, ७४४, ७४५, ७४६, ७४७, ७४८, ७४९, ७५०, ७५१, ७५२, ७५३, ७५४, ७५५, ७५६, ७५७, ७५८, ७५९, ७६०, ७६१, ७६२, ७६३, ७६४, ७६५, ७६६, ७६७, ७६८, ७६९, ७७०, ७७१, ७७२, ७७३, ७७४, ७७५, ७७६, ७७७, ७७८, ७७९, ७८०, ७८१, ७८२, ७८३, ७८४, ७८५, ७८६, ७८७, ७८८, ७८९, ७९०, ७९१, ७९२, ७९३, ७९४, ७९५, ७९६, ७९७, ७९८, ७९९, ८००, ८०१, ८०२, ८०३, ८०४, ८०५, ८०६, ८०७, ८०८, ८०९, ८१०, ८११, ८१२, ८१३, ८१४, ८१५, ८१६, ८१७, ८१८, ८१९, ८२०, ८२१, ८२२, ८२३, ८२४, ८२५, ८२६, ८२७, ८२८, ८२९, ८३०, ८३१, ८३२, ८३३, ८३४, ८३५, ८३६, ८३७, ८३८, ८३९, ८४०, ८४१, ८४२, ८४३, ८४४, ८४५, ८४६, ८४७, ८४८, ८४९, ८५०, ८५१, ८५२, ८५३, ८५४, ८५५, ८५६, ८५७, ८५८, ८५९, ८६०, ८६१, ८६२, ८६३, ८६४, ८६५, ८६६, ८६७, ८६८, ८६९, ८७०, ८७१, ८७२, ८७३, ८७४, ८७५, ८७६, ८७७, ८७८, ८७९, ८८०, ८८१, ८८२, ८८३, ८८४, ८८५, ८८६, ८८७, ८८८, ८८९, ८९०, ८९१, ८९२, ८९३, ८९४, ८९५, ८९६, ८९७, ८९८, ८९९, ९००, ९०१, ९०२, ९०३, ९०४, ९०५, ९०६, ९०७, ९०८, ९०९, ९१०, ९११, ९१२, ९१३, ९१४, ९१५, ९१६, ९१७, ९१८, ९१९, ९२०, ९२१, ९२२, ९२३, ९२४, ९२५, ९२६, ९२७, ९२८, ९२९, ९३०, ९३१, ९३२, ९३३, ९३४, ९३५, ९३६, ९३७, ९३८, ९३९, ९४०, ९४१, ९४२, ९४३, ९४४, ९४५, ९४६, ९४७, ९४८, ९४९, ९५०, ९५१, ९५२, ९५३, ९५४, ९५५, ९५६, ९५७, ९५८, ९५९, ९६०, ९६१, ९६२, ९६३, ९६४, ९६५, ९६६, ९६७, ९६८, ९६९, ९७०, ९७१, ९७२, ९७३, ९७४, ९७५, ९७६, ९७७, ९७८, ९७९, ९८०, ९८१, ९८२, ९८३, ९८४, ९८५, ९८६, ९८७, ९८८, ९८९, ९९०, ९९१, ९९२, ९९३, ९९४, ९९५, ९९६, ९९७, ९९८, ९९९, १०००.

घनआनन्द का सयोग वर्णन

घनआनन्द के काव्य में सयोग पक्ष का वर्णन बहुत कम है परन्तु जो कुछ है उसे देखने में प्रतीत होता है कि कवि को मुजान के साथ धारौरीक सामीप्य स्थापित करने का सुयोग प्राप्त हुआ था। अत्यधिक अवसर इस प्रकार के लब्ध न हुए हों परन्तु ऐसे अनेक प्रसंग उनके अल्पकालीन सयोग में अवश्य प्राप्त हुए थे जिनका उन्होंने पूर्ण लाभ उठाया था। कदाचित् यही कारण है कि उस सुख को बड़ी मादक स्मृतियाँ और सभोग स्थिति के अनेक मर्मस्पर्शी चित्र व प्रस्तुत कर सके हैं। लगभग ५०० छन्दों के मुजान प्रेम विषयक बिछड़ काव्यराशि में केवल २०-३० छन्द ही सयोग वर्णन से सम्बन्ध रखते हैं, मुजान के रूप सौंदर्य और उस पर घनआनन्द की गीष्म का वर्णन करने वाले छन्दों की संख्या अवश्य बड़ी है। शताधिक छन्दों में मुजान के रूप का आकर्षण वर्णित हुआ है जिसकी चर्चा हम अग्यम कर चुके हैं।

सभोग-वर्णन—सयोगावस्था का वर्णन करते हुए कवि ने पूर्व सभोग, सभोग और पश्चिमभोग स्थितियों का चित्रण किया है।

पूर्व सभोग—सर्वप्रथम सयोग वर्णन के प्रसंग में आसन्न सयोग के सुख का उल्लास देखिये जिसमें रोम-रोम में उमड़ है और आनन्द का सिंचन है, अंग-अंग से उल्लास फूटा पड़ रहा है—

सलिल उमग-खेली धाल-बाल शस्त्र ले,
आनन्द के घन सौँचो रोम-रोम ह्वै चढ़ी।
भ्रम-भ्रम-उमाह चाह धायी सु उद्याह रग,
भ्रम-भ्रम फूलनि बुझनि परं बड़ी।
बोलत बघाई दौरि दौरि के छडीने हग,
दसा सुभ सगुनीती नीके इन है पदी।
कचुकी तरकि मिले सरकि उरज, भुन,
करकि मुजान चोप-चुहल भहा बंदी॥

सभोग-पूर्व स्थिति के चित्रण में पहले तो कवि ने अपनी सामीप्य लाभ और ससग की लालसा का वर्णन किया है, अपने हृदय के अन्तर्गत की अभिलाषाओं को व्यक्त किया है और बताया है कि कामार्त पुरष कितना दीन हो जाता है, स्थूल अंग-भोग की लालसा से प्रमत्त हो क्या कुछ करने को प्रस्तुत नहीं हो जाता। वे परमदीन होकर हाथ जोड़कर बालें नीची करके मुजान के आजानुबर्ती अनुचर बन जाने की तैयार है क्योंकि उनकी यह परम लालसा है कि वे सुखदायिनी मुजान के समीप रहने का अवसर प्राप्त करें—

उर आवत है धपने कर द्वे वर बेनी बिसाल सों भोके कसों।
हित-चाहनि खै चित चाहन नै नित पायनि ऊपर भोस धसों॥

स्थूल वासना प्रेरित मनोदशा का यह चित्र कितना जीवत है। अनेक बार उन्होंने मुजान के पैरों पर अपना सिर रख देने का भाव लालसा या रीष्म या प्रीति की व्यतिशयता दिखाने के लिए प्रस्तुत किया है। इससे उनकी शारीरिक तथा और शूचा के साथ-साथ मानसिक आत्मसमर्पण का भी पता चलना है। यह सब घनआनन्द निःसंकोच लिख गए हैं

क्योंकि वे कुछ छिपाता नहीं चाहते थे। मुजान के अग अग से घरमें हुए रूप, रंग, रस और गुण के प्रति वे अपना बड़ा कुछ निछावर करने की तैयार नहीं थे। अपनी सबसे मूल्यवान मपदा मन को उन्होंने उसके प्रति निछावर कर दिया था, बदले में वह प्रेम की बड़ा चार गालियाँ भी दे देती तो मनआनन्द मुग हो जाते—‘प्यारो मन पगुवा दे, गारी हूँ की तरस्यो करे’। इस सीमा तक पहुँचो हुई रीति का चित्रण दूसरा कौन कवि कर सकता था। रीति-बद्ध कवि तो इन जतूले प्रेम पत्र पर जा भी नहीं सकता था। प्रणय में वामना और वासना जनित यह रस्य अपना समूची उपार्थना के साथ मनआनन्द के काव्य में अवतरित हुआ है, इस भाव में कोई मदाचारी हीनता देख तो देख सकता है पर साथ ही साथ कवि को अपने प्रति, अपने प्रेम के प्रति अपने मिय के प्रति ईमानदारी और भकादारी की देगने लापक है। इनके ऊपर से जब मुजान ही पाय और योवन में उन्मत्त नजर आ रही हो तब ही प्रेमी की अन्तर्दशा का कहना ही क्या।^१ उनके योवन के मन से छकी हुई मति, प्रेम भरी चितवन की छाप से अक्षित चित और टकटकी बाँधे हुए नेत्र कवि की मनोदशा मली भाँति व्यक्त कर रहे हैं। मुजान की आंतरिक रूप से भरी मुम्मान को जघरो और कपोल। पर नलका देनकर, प्रजन-मजित पड़ी बड़ी जाँलों की लज्जिली चितवन और मोनाम्य-दीप्ता नाम का देखकर मनआनन्द उसके अनु-राग को पहचान लेते हैं। ऐसी मुजान का समीप पान्त्र कवि ने अपने अथ-अग की ललक और प्यास का चित्रण किया है।^२ कामोदक के मूचक स्वेद बिंदुओं की उनके मुख पर टनका हुआ देखकर प्राणों की ईर्ष्या, मानीष्य लाभ की तृप्ता, माह-मदिग में छक कर उसे व्यंजन भनने और चुम्बन करने की जरोक ललक ऐन्द्रिता लिये हुए है, इसके बाद चिबुक को पकड़ कर नैकट्य स्थापन की वामना और कलि की इच्छा में दाँव ताकने की शान भी वहाँ गई है। यह तो हुआ पुरप पक्ष का चित्र, ऊपर कामिनी पत्र में प्रतिजिया इतनी प्रवर न होते हुए भी पर्याप्त अनुकूल है जो मिन्योचित भी है और स्वाभाविक भी। वह मलग्न भाव से देख रही है (वर्जन नहीं कर रही), अपनी चितवन में अपना प्रेम बाहर कर रही है और अपनी हँसी की कपाँ द्वारा मनआनन्द को मोवे दे रही है। उसकी ये मुशर्फ़ मुने आमरण में कम नहीं।

समोग—माभ्रात समोग के वर्गनों में कवि ने एक छंद में मुजान के माधुर्य पूर्ण और प्रसन्न मुख मण्डल, कलन और विशाल नशी की लाज भीनी चितवन तथा वाम की तरंगों में बटकर रस के क्षय में होकर आलिंगन करने और अपनी ललक मित्रा चुकने के बाद सिधिल पड़ जाने का सांकेतिक चित्रण किया है। इसी जगह पर्यंक पर धयन करने और मुरति-रस लूटने का अवधित कथन हुआ है, आमरणादि उतारने, पगो के गहलने और टीर-टीर रतने तथा नई-नई कमिलापाओ के जाण्ट होने, रस में भरकर नूमने, एक दूसरे को मली भाँति ग्रहण करने और चूमने का कथन हुआ है—अथ बातें अवधित रहवर भी कथित भी हो गई हैं। एक तीमरा चित्र है जिसमें पागुन की रात्रि में योवन के रंग में नरे हुए वाम की तरंगों में बहते हुए अगों में घग मिलाकर न मोने हुए प्रेमियों का चित्रण हुआ है।^३

^१ मुजानहित : छन्द १५३, ३६२।

^२ वही : छन्द २३१।

^३ वही : छन्द ३१, ७०, ४८७, १

परसभोग—कुछ चित्र पर सभोग दशा के हैं। इनमें होली की निशा के सभोग-मुख के अनन्तर अपने बस्त्रों को ठोक करती हुई होली के रंगों और रति के चिन्हों को पोछती और मिटाती हुई प्रसन्न चदन प्रेमिका का चित्र है, रात्रि की रति कीड़ा से श्रम शिथिल मुजान की सोती हुई अवस्था का चित्र है जो बहुत ही प्रभावशाली और चित्रात्मक है—

मद-उन्माद-स्वाद मदन के घतवारे,
केलि के अवार लों सँवारि मुख सोए हैं।
मुजनि उसी सों धारि अंतर निवारि,
जानु, जपनि सुधारि तन मन ज्यों समोए हैं।
सपने सुरति पागें मँहा घोष अनुरागें,
सोए हैं मुजान जगों ऐसे भाव-भोए हैं।
छूटे बार दूटे हार आनन अपार सोभा,
भरे रस-सार घनप्रानन्द ग्रहो ए हैं॥

पर-सभोग दशा के अन्य चित्र इस प्रकार हैं—प्रेमिका अतिशय रस से उत्पन्न आलस्य में भीगी हुई है, अभी-अभी सोकर उठी है, मुख पर प्रसन्नता और तृप्ति की आभा है, बलकें मुख पर बिखरी हुई हैं, वह जगड़ाइयाँ और जमुटारें ल रही है। नेत्रों में उसके लज्जा का भाव है, अंग अंग से अंगग वी दीप्ति उठ रही है। जो कृद्ध बोलती है आधा अधरों से स्फुट होता है, आधा अस्पृष्ट ही रहता है। उधर चेहरे पर एक मस्ती भी झंक रही है। रति-रंग में अनुरक्त, प्रीति में पगे हुए, रात्रि के जगे हुए नेत्रों की नाना भावमयी दशा भी देखने योग्य होती है—ये नेत्र नींद के धोक से भँवे जाते हैं, काम-क्रीड़ा में ये कभी उमगित होते हैं और कभी शिथिल और जड़ हो जाते हैं, पलकों पर पीक की लौक झलक रही है और नेत्रों में उन्माद या छुमारी भरी हुई है। मुजान के ये मुखद नेत्र घनप्रानन्द के प्राणों का पोषण करते हैं। आश्चर्य की खान है ये नेत्र जो खुले होकर भी लज्जा से ढके हुए हैं। ये वर्णन परम्परागत वर्णनों से मिलते जुलते हैं, कथन-पद्धति अवश्य कुछ भिन्न है तथा चित्रात्मकता भी विशेष है। रात्रि काम-क्रीड़ा में व्यतीत कर प्रेम में पगी हुई मुजान प्राप्त जब अवकाश लेती है उस समय उसके मुख की कांति देखने योग्य होती है। उसकी आँखों में सजीव-जम्ब तृप्ति की जा अह-श्रिमा है उसे देखकर हृदय उसके अनुराग में डूब जाता है। सभोग-मुख से उत्पन्न स्वेद के कण उसने मुख पर छत्रि दे रहे हैं, उबर विधुरी नेत्र-रात्रि की छटा भी अवयवीय हो रही है, उसका यौवनोन्मत्त स्वरूप, रूप-तृप्त नेत्र, जानस्यपूर्ण अवलोकन और दीप्तिपूर्ण उन्नत, उराँजो की मनोज-दमित शोभा भी कहीं नहीं जा सकती। ऐसी रमणीय मुजान न अगों की शिथिल गति और लजीली शोभा को देखकर लगता है जैसे मनोरथों की बल्लरी फल मुक्त हो उठी हो।

सभोग मुख की स्मृति—कुछ छंदों में सभोग के यादक मुख की याद की गई है, ये छंद पूर्व कथित छंदों में भिन्न हैं। इनमें कही तो स्मृति के गाय गाय अतृप्ति का वर्णन है, कही मुजान के प्रति घनप्रानन्द ने अपनी अनन्त तृप्ता का वर्णन किया है, कही सभोग की, सुखद स्मृति के गाय-गाय अनुराग की वृद्धि का होना कथित हुआ है और कहीं मुक्त-भोगी

की भाँति यह कहा गया है कि मुजान के मनर्ग-मुख से बड़ा मुख हमरा नहीं^१। इन स्मृति-परक छन्दों में अधरानन्द धान से छम्मे अपने हाथों से प्रेम्णों के अंगों को बाँधने, बरोलों के स्वाद में पाने, रीक से भीगने अगो से अनन्त-ज्वाला के जाने और मुजान के प्रति जखंड तोम के उदित होने आदि का बयन करते हुए उसको महामुखदायिनी त्रिमूर्ति का रूपन किया गया है और इस मुख की उपलब्धि में अपने मान्य के जाने की बात भी बही गई है। एक छंद में भृगार-भूति मुजान की छवि और अगो के प्रति जो आनक्ति वर्णित हुई है उसमें उच्च बोधि के अक्षिभूतक छन्दों में प्राप्त स्वच्छता, पवित्रता और मनोगन्धेय के दशम होते हैं—

भूरति निगार की उजारी छवि छाओ भाँति,
दोड़ि-तात्तना के लोचननि सं सं धाँजिहीं ।
रति-रसना-तबाह-पौढहे पुनीनकारी,
धौप धूमि धूमि के बनोतन नों भाँजिहीं ।
ज्ञान आनन्दारे धंग-धंग-रचि-रंगनि में,
बोरि सब धंगनि धनंग दुख भाँजिहीं ।
बब धनमानन्द हरोहीं बानि देखे मुख,
मुषा-देन मन-प्रद-दरबनि रजिहीं ॥

मुजान की प्राप्ति के महामुख न उनके अंग भीग उठे हैं, उनके रस-रस पगे अंग ही उस मुख की जानते हैं, बबि को ऐसा गुड़ नामीष लभ्य हुआ कि कुछ बात के लिए डूँठ भाव जाना रहा—‘ई डर एव भए धुरि के धनमानन्द मुद समोग सह्योहैं’। रूप की अनु-पम तरंगों की देखकर चित्त प्रेम-प्रवाह में बहा जाता है, ऐसे ऐसे मुख संयोग में मिले हैं फिर भला उसकी स्मृति कभीकर मुलाई जा सकती है। मुजान के स्वभाव की मिठास में पगकर संसार के अन्य रस या स्वाद पीछे जगने लगते हैं। धनआनन्द सौगंध थाकर कहते हैं कि हे मुजान ! तेरे जानना पर अनुरक्त होकर मैं नेत्र किसी और की देखते भी नहीं, यदि कभी तुम्हारे साथ मिलकर रात्रि ध्यनीत करने का जदमर मिले तो वह मेरा सबसे बड़ा मौनान्ध होगा। वहाँ गुड़ आमुष्मिक या ऐंद्रित तृषा है पर कितने निरुद्ध रूप में व्यक्त की गई है।

इस प्रकार धनआनन्द की संयोग बर्णना में बीजलता और कुरचि का कही लेख भी नहीं और मन का हर भाव, इन्द्रियों की हर बानना पूरे पूरे तौर से बह दी गई है। मुजान के समोग बर्णन में भी संयोग की स्थूल त्रिमाओं का वर्णन विशेष नहीं किया गया है, ध्यान अधिकतर कवि की मानसिक दशा के निदर्शन पर केन्द्रित मिलता है। संयोग बर्णना में वामना और ऐंद्रिकता का भाव पूरा पूरा है, बहूत मारा रीक और आकर्षण उसी से सम्बन्धित है, पूरा का पूरा प्रेम व्यापार लोचन है, मारी रीक इन्द्रियों की ही है, इन्द्रियों के ही प्रति है पर गंदी कामुकता और छिछोरापन नहीं नहीं ऐंद्रिक रीक और वामना एकनिष्ठ हो परिष्कृत और पवित्र हो गई है। कवि की मच्चो प्रीति और निष्ठा में उनमें दीप्ति और पुनोत्ता पैदा कर दी है। धनआनन्द की प्रेम-वर्णना ऋतु है, उनके भाव अरुण रति में घूटे हैं पर उसमें एक आनरिक मयम है, एक सम्बार है जो कवि के निजो जीवन और व्यक्तित्व

की चीज है। वह आगे चलकर उनके कृष्ण-काव्य और भक्ति परक रचनाओं में और भी परि-
शुद्ध और उज्ज्वल रूप में गोचर होती है।

बोधा का सयोग वर्णन

बोधा के शृंगार वर्णन में परम्परा पालन नहीं। उसमें न रास के विषय हैं न यमुना
पुलिन और वृन्दावन-कुंजों एवं व्रज बीधियों के वे रमणीक प्रयोग हैं जिनसे बार-बार राधा,
कृष्ण और कृष्ण-गोपियों का मिलन दिवाकर सयोग की अन्दी भूमिका प्रस्तुत की जाती है।
बोधा लौकिक प्रेम के गायक थे, उन्होंने अपने प्रेम की भक्ति का आवरण नहीं दिया है। जहाँ
उन्होंने लिखा है—‘थो दुरि केलि करे जग में जर घन्य बहै छनि है बह नारी’ अथवा जहाँ वे
कहते हैं—

जित जाल तित लुलो हाल सब जित जाल नहीं तित हाल बुली ।

दुल ठोर सबे बिधि ओर रखे सुल ठोर सकेली सरोजपुली ॥

यही हम उनकी मुक्त वाचना-परक प्रेम भावना का दर्शन करते हैं। उन्होंने भी निर्वंध
प्रेम की वकालत की है। बोधा की गोपिका ने लोच-बंधन की शृंखलाओं को विमृजित करने
के ही उद्देश्य से यह सकल्प किया था—

छाँड़ि मन्थोन की सील सत्रै कुलकर्नि निगोडी पहाइबेही है ।

हँ के लटू लपटाइ हिये हरि हाथ ते बसो छुटाइबेही है ॥

बोधा अरुण के उपहास अंगेयु कं कुजनि जाइबेही है ।

लाज सौं काज कहा बनि है बजरज सौं काज बनाइबेही है ॥

इस निश्चय की ओर धीरे-धीरे अग्रसर होती हुई एक अन्य गोपिका के हृदय की अधीरता
देखिये—वह कहती है कि निगोडी माज का बन्धन मारे डाल रहा है, अपना नेह निमाने के
लिए उस बन्धन को तोड़ना ही पड़ेगा। एक क्षण में एक ऐसी प्रेमिका के मनीमादा का
चित्रण हुआ है जो प्रेम तो करती है किन्तु रात-दिन जिसके ऊपर घर बाँवों का पहरा रहता
है, वह कहती है—

जरी समु परो न एसा करिहै जिस बासर बासन हूँ परबी ।

सबा भीहँ चढाए रहै ननदी यो जेठानी की तोखी सुनै जरबी ॥

कवि बोधा न सग तिहारो बहँ यह नाहक नेह फँदा परबी ।

बडी झालै तिहारी नगै पैलमा लागि जहँ कहँ तो कहा करबी ॥

यह एक अतिशय मनोवैज्ञानिक चित्र है, अतः वे भीतर बैठकर कवि ने गोपिका का
स्वरूप देखा और दिखाया है। एक तरफ बरबस रोम्मा है दूसरी तरफ उससे मुक्ति पाने का
प्रयत्न। वह विवेकमयी है जानती है कि प्रेम के फंदे में पड़ने को तो पड़ सकती है पर निर्वाह
न हो मकेगा क्योंकि उस पर कठोर नियन्त्रण है। वह विवेक की तुला पर तोल कर देख लेती
है कि क्षणिक मानसिक सुख के लिए बोध और यन्त्रणा का अपार दुःख नहीं सहा जा सकता
इसी से वह विवेक बुद्धि में काम लेती है और कृष्ण से बच देती है—‘कवि बोधा न सग
तिहारो बहँ यह नाहक नेह फँदा परबी’ फिर भी यह वीन कह सकती है कि उसकी ललक
हमेशा के लिए समाप्त हो गई थी। लेकिन अधिकांश गोपियाँ ऐसी थी जो अपनी प्रेमान्धता

स्मिति में घर और बाहर का भेद नहीं करती, अपने मुख के बागे सुरेस का वीजव भी तुच्छ समझती हैं। प्रेम के रंग में रंग जाने पर उन्हें कुल-मर्यादा की पर्वाह नहीं रह जाती, वे तो बिना मद पिये ही मदनयो हो गई हैं—'बनरज को चाहि कं जाखिर या बिनही मद मे मतवारी भई ।'

मुमान प्रेम—बुद्ध छन्दों में बोधा ने अपने निजी प्रेम का भी वर्णन किया है। उन्होंने अनेक बार मुमान के प्रति अपनी आनक्ति प्रकट की है—'बस बेरो कछू ना हुती मन में प्रिन देखे तुम्हें मनु मानत ना ।' गोपी कृष्ण प्रेम वर्णन द्वारा भी प्रायः उन्होंने अपने ही हृदय का प्रेम अंकित किया है। उनकी प्रेम की अभिव्यक्ति किसी प्रचलित साँक को पकड़ कर नहीं हुई है, नायक नायिका-भेद की चहारदीवारी में उनका प्रेमी हृदय धोड़ा के लिए अनुकूल क्षेत्र नहीं पा सका है। उनकी रचना की स्वच्छन्दता और अभिव्यक्ति की रीति-निरपेक्षता देखनी हो तो इस छन्द को देखिये जिसने उनके दिल को पुकारा है और प्रत करण की अभिलाषा—

प्रेम की पानी प्रतीति कुडी हड़ताई के घोटन घोटि बनावं ।
नैन मजैमन सो रपरं चित्त चाह को पानी घनो सरसावं ।
बोधा कटाक्षन की निरचं दिल साफी सनेह कटोरे हिलावं ।
मो दिल होइ सुती सबहीं जब रंग में भावनी भग पिघावं ॥

रीति-मुक्ति का इनमें बढ़कर दृष्टान दूसरा न मिलेगा, बँनी निबन्ध और उन्मत्त भाव-तरंग है। क्या तबियत पाई थी बोधा ने और कहने का कैसा अनूठा टग उन्होंने निकाला है। बहुत में रुक बंभि गए पर हृदय के मुक्त उत्साम से बँचे इस 'भग के रूपक' की बात ही कुछ और है। अभिव्यक्ति का ऐसा रूपकाक्षिण कीमल हृदय की इतनी सर्वदना के माप दूँडने पर भी न मिलेगा।

समोग वर्णन—समोग के जैसे गहन चित्र बोधा ने अंकित किए हैं वेमें स्वच्छन्द धारा की क्या मधुर हिन्दी माहृत्य में शायद ही किसी कवि ने अंकित किये हों। इस दृष्टि में उनके 'बिहर-वारीश' में आये हुए ऐन्द्रिक समोग के वे चित्र देखने योग्य हैं जिनमें माधव-लीलावती तथा माधव-बन्दसा की कामनेलि का वर्णन हुआ है।^१ इन सदर्भ में अधिक कुछ न कहकर एकाध उदाहरण प्रस्तुत करना ही पर्याप्त होगा—

बीरा प्रिय के कर छान । तिय के रूपे पर घर गान ॥
ऊयो अंग अंग धरंग । समनो कोक की यह अंग ॥
तिय की गही पिय ने चाह । तब तिय कही नाहीं नाहं ॥
मोको दरद हूँ मित्त । ऐसी आनिये नहि चित्त ॥
पग के पुवन उलटी बाज । माधो गल गहरी त्यों हाल ॥
ज्यों ज्यों करत बारण नाम । त्यों त्यों बढत द्विज हिय काम ॥
नाहीं करत बारम्बार । टूटत जनज मणिमय हार ॥
कूब के छुवत भुकि नहरान । तकिया धोर टरकत जात ॥

^१ बिहर वारीश : तरंग ७ तथा १५, १६, २५ ।

कमर धीव पकरी होय । बाला रही दूनर होय ॥
 सखिन सों कहै तुम धाय । मो कहै आय तेहु बताय ॥
 राखी बुबो जघन बीच । बूच भुज नैन दै के धौच ॥
 माधो गहो बाल रिसाय । जघा भुजा ऊपर नाय ॥
 लागो कपन थर थर वाम । पिय पैं चसत किये गाम ॥
 उभक्त भुक्त यो बहरान । चसदल मातसो दह रात ॥

— (मायक-कदला-वामकेति १५ वीं तरंग)

ठाकुर का सयोग वर्णन

ठाकुर का प्रेम वर्णन आत्मपरक न होकर गोपी-कृष्ण भूयन है, उसी की तह से हम ठाकुर के प्रेमो हृदय को छिन्न हुआ देख सकते हैं । राधा-कृष्ण जलवा गोपी-कृष्ण के प्रेम की लेकर उन्होंने नये-नये माधो एवं प्रसंगों की उद्भावना की है । उनके रूप, अंगोंपाग, बाणी विनीत झोडाओ एवं मनोभावों का नाना परिस्थितियों के बीच चित्रण किया गया है । सयोग चित्रण में ठाकुर ने पूर्वराग, मिलनोत्कठा, वदनामी की चर्चा, गोपिका की प्रीति की प्रकर्षता और हृदय, चिन्ता तथा मन की अन्यान्य मूढम एवं मुमुक्षुभार वृत्तियों का चित्रण किया है । इस चित्रण में बड़ी सामयानी बरती गई है, कवि का कोई भी सयोग चित्रण वासना के बर्दम में पकिल नहीं होने पाया है, उसमें हृदय की शुद्ध निवृत्त्य निष्काम प्रीति ही स्पष्ट हुई है । कभी-कभी गोपियों का सफूर्त रूप में भी वर्णन हुआ है जैसे होनी मेलने के अवसर पर अनेक गोपियों का मिल कर कृष्ण को घेर लेना आदि किन्तु जहाँ प्रेम की व्यञ्जना की गई है वहाँ किसी एक ही गोपी का वर्णन आया है । हाँसी के वर्णन में मर्यादा का बाँध टूट जाता है—

ठाकुरो जो गुमान रम केसर की अग्न अग्न,
 आन भक्तभोर्यो मोडी दीर मुल रोरी में ।
 चाहि खितवारी हिनवारी निनवारी बनी,
 काहें कहो कीन प्रव जेहै वज्र लोरी में ॥
 ठाकुर कहत ऐसे रस में निरम होन,
 कहा भयो छाती जो धुबोने हुई चोरी में ।
 अक भरि लीनी तो बसक की न सक कीजै,
 आज्ञा वरजोरी को न दोष होत होरी में ॥

सामान्यतया ठाकुर ने इस प्रकार की रचना नहीं निबी है । वे मनुष्य की आलीनता और मस्याचरण पर बल देने वाले कवि हैं । होसी खेलने के और कई रमणीय चित्र ठाकुर ने उनारे हैं—एक में एक मतवाली ग्वालिन का कृष्ण को लिये-दिये केसर की बीच में गिरने का वर्णन है, दूसरे में एक दृष्ट हुई ग्वालिन की कृष्ण की डाँट-पटवार है, तीसरे में दूरिहारों से बचकर भाग निकलने वाली एक गोपिका का चित्र है, चौथे में चारों ओर ने गोपियों का डौडकर कृष्ण को घेर लेने का दृश्य है और इसी प्रकार अन्य चित्र भी हैं । इनमें से एकाध चित्र देखिये—

(क) ठाकुर दीर परे मोहि देखन भागि यवो जू बहू भुघरी तो ।
 धीर जो द्वार न देहुँ केवार तो में होरिहारन हाय परी तो ॥

(ख) ठाकुर ऐसी उमाह मचो भयो कौतुक एक सखीन के बीच में ।
रग भरी रस माती गुवालि गोपालहि लै गिरी केसर कीच में ॥

कभी-कभी गोपियों के प्रेम में व्याधात उत्पन्न करने वाली 'घरहाइनी' चौचदहाइयो की चर्चा भी की गई है। यह प्रेम वर्णन किसी त्रमिक अथवा धारावाहिक रूप में नहीं किया गया है और न ही किसी प्रचलित अथवा कल्पित कथा को खड़ा करके।

सलक—गोपियों और कृष्ण की सुविस्थात प्रीति को ही लेकर उनकी लग्न, आसक्ति, अनुरक्ति आदि का ही नाना छन्दों में वर्णन किया गया है। कृष्ण अवसर गोपिका के घर की ओर जाया करते थे और उसके रूप की सोमा को दुगुना कर देने के इरादे से मीलित्री की माला ले जाया करते थे। वह गोपिका कृष्ण की चिर-उपकृत थी पर वह सब और लोग न जानते थे। वह गोपिका नित्य ही डरती रहती थी कि कहीं किसी दिन यह भेद न खुल जाय, अपने ही पास पड़ोसियों की निंदा और भर्त्सना के भय से एक दिन वह बड़े स्नेह से कृष्ण को समझाती है—

हो ही सम ललि कैं उलझाइ बहो करिहैं सब राखरे जो को ।

बारही बार न ऐसे हसैं यह मेरो कछू है परोस न नोको ॥

ठाकुर चाह भरे नित ही तुम हार लैं आवत मीलसिरो को ।

कोऊ कहूँ ललि लेय जो याहि तो होय लला मोहि लील को टोको ॥

वह कृष्ण से अमिलन भी नहीं चाहती और उनका अपने मृदाल में आना भी ठीक नहीं समझती फिर कृष्ण की जो इच्छाएँ हैं उन्हीं में उनकी मन की तृप्णा की भी तृप्ति है। ऐसी दशा में कलक के टीके से बचने का वह कैसा सुन्दर उपाय निकालती है, अब से वह स्वतः कृष्ण से मिलने जाया करेगी। नया नया प्रेम है उसकी परवरिश के यश और उत्कठा के दर्शन कीजिये।

लोक-वाधा—प्रिय में मिलने में सबसे बड़ी बाधा है लोक निंदा और बदनामी, इनका डर बराबर बना रहता है और गोपियों को विक्षेपकर। ये बाधाएँ प्रेम को और भी प्रगाढ़ बना देती हैं इसमें संदेह नहीं। यो भी लोकनिंदा और बदनामी का भय भारतीय समाज में प्रबल रहा है। इस घुगली और निंदा को लेकर कई बहुत अच्छी उक्तियाँ ठाकुर ने लिखी हैं—

(क) ठाकुर या ब्रजगाँव के लोग चवाई करें तुम एक ही शेर ।

प्रीति हमें तुम टूटि गये की अब लौ प्रतीति न मानत कोऊ ॥

(ख) चौचदहाई जरे अज सी जे परायो बनो हर भोति विगारे ।

(ग) घर ही घर घेर कर घरहाइने नाव परैं सब गांवरी री ॥

इतनी बदनामी से ऊबकर आखिर एक दिन गोपियाँ अपने प्रेम की दृढ़ता से प्रेरित होकर सकल्प करती हैं—

कवि ठाकुर नेह के नेजन की उर में अनी ध्यान रागो सो लयी ।

अय गाँवरे नांवरे कोई घरी हम सँवरे रग रंगो सो रंगी ।

एक तो बहती है कि जब आँखों में मिर दिया तो भूमरो का क्या डर। इस प्रकार के सकल्प का परिणाम यह होता है कि प्रिय-मिलन की संभावना बढ़ती है और हृदय की भावना

का पीपण होता है। अपने प्राप्य को पाने के लिए अब ये गोपियाँ सब कुछ करने को तैयार हैं उनमें से एक तो अपने हृदय के अग्रमान निवातने की गरज से अपनी सीत के घर जाने की भी तैयार है। एक नवीन प्रीतिमती के हृदय की होस और दिल की चमक देखिये जिसके ऊपर सज्जा का बड़ा भारी नियन्त्रण बना हुआ है—

यह ठाकुर भेटवे के उपचार बिचारत छीस बित्तयत है।

बलियाँ न बन जिनसों कबहुँ, छतियाँ तिन्हें बैसे लगइयत है ॥

मला हवम की इस सीधण धार के आये सबोच का पर्दा रह सकेगा ?

अन्याय्य अन्तर्वृत्तियाँ—एक छन्द में राधिका की अनुरागमयिनी श्रीमन् दिवाह गई है जिसकी शिकायत यह है कि बिना जान पहचान के कौन है जो मेरे भाग को छेँका करता है कोई उसे रोकता नहीं, वह सिर से पैर तक अजीब दग में देखा करता है जैसे कि कोई भी नहीं देखता ऊपर से मुरली में 'राधिका-राधिका' कहकर मुझे पुकारता है। इन श्रीमन् और उपालम भरी छतियों में भी उस मुकुमारी की चाह भमक रही है। कृष्ण के प्रेम में कितनी ही गोपागमाएँ वैमुष हैं—कोई इस आशा में है कि एक दिन उसकी भी उलझन सुखम जायगी, किसी को अपने मन की हठता पर भरोसा है और कोई अपनी अभिलाषाएँ व्यक्त किए जा रही हैं—

(क) रोज न आइये औ मनमोहन तो यह नेक बतौ सुन लीजिये।

प्राण हमारै तुम्हारे अधीन तुम्हें बिग देखें सु कैसे की लीजिये ॥

ठाकुर सासन प्यारे सुनी बिनसी इतनी प्यं भहो चित लीजिये।

दूसरे सोसरे पाँचवें सातवें आठवें तो भला आइयो लीजिये ॥

(ख) ऐसे कबों कहा कारण होते हैं जो भग मौन कबों बरसाने।

ये दिन ऐसे ही बीतत हैं हम हैं तरसों तुम हैं तरसाने ॥

ठाकुर और बिचार कछु नहिं थे अपितल हिये तरसाने।

के हमकी बलियाँ नैदगाँव की प्राप ही प्राप इसी बरसाने ॥

मन की सूक्ष्म अन्तर्वृत्तियों के निरूपण में ठाकुर बड़े प्रवीण थे। सुनारिम के लिए लिखे गये उनके प्रसिद्ध छन्द 'वा निरमोहित रूप की रासि' में समय का पूरा ध्यान रखा गया है और प्रेम भावना की पवित्रता अदृष्ट रहने दी गई है। ठाकुर के समय वर्णन की यह सर्वोपरि विशेषता कही जा सकती है। कृष्ण और श्री प्रेम के भाव के बिन्न देखिये—किसी व्यक्ति को ज्योतिषी जानकर राधिका उसका बड़ा आवभगत करती है और कहती है कि हे ज्योतिषी ओ महाराज ! मेरा मन तो मोहन से खूब लगता है पर मोहन का मन मुझसे लगता है या नहीं जरा अपने ज्योतिष के हिसाब से इसका तो विचार कीजिये। यह प्रश्न कितना मोला भावा है और इससे हम राधिका का प्रेम में पगमा देख सकते हैं। उधर ज्योतिषी भी चतुर है वह उन्हें निगल नहीं करता और कहता है कि—

खोजत ही खोर खोर हेरत तिहारी खोर,

तेरो बोल सुने गंत भूति जात घाम की।

जैसी रट तोहि लगो राधे इयाम सुन्दर की,

तेसो रट वाहि लगो राधे तेरे नाम की ॥

इसी प्रकार एक अन्य अवगम पर ज्योतिषी ने अपने मन की बात मुनकर राधिका का मन मारे उमग के नाच उठता है। ज्योतिषी पूछता है—

ठाकुर था दिन देही कहा यह बम्बिले बात सर्व जियरा मों ।

मोहन को मन तो सो लगै तँ लगै मन मोहन के हियरा सो ॥

राधिका का उमग भरा कवन देखिये—

विप्र की बानी सुने सकुचो कहो वा दिन तेरे विषाद नसैंहों ।

रक ते ह्वँ हो निनक महा मनमोहन को जब अक लगैंहों ॥

ठाकुर मोटो बरौं मुख रावरो पांव परौं जय कीरनि मंहों ।

हाथन चुरा गरे भागमाल सुकानन को मुकनाहल देंहों ॥

इस प्रकार एक ने एक सुन्दर भावों से भरा हुआ राधा-कृष्ण के प्रेम का मानमन्थन असाधारण रमणीयता से ठाकुर ने प्रदर्शित कराया है और ऐसे पावन प्रेम चित्र प्रस्तुत करने की दृष्टि से वे इस धारा के बेजोड़ कवि बने जा सकते हैं। भावार्थक सौंदर्य की दृष्टि से यह छन्द देखिये जिसमें राधा और कृष्ण की प्रीति की समूची प्रकृति में परिव्याप्त दिखाया गया है—

अपने अपने निज गेहन में, चढे दोऊ सनेह की नाख पै री ।

अगमान में भीजत प्रेम भरे समयी लखि में बलि जाव पै री ॥

कह ठाकुर दोउन की रधि सों रग है उमडे दोउ टाँव पै री ।

सखी कारी घटा बरसै बरमाने पै गोरो घटा नदगाव पै री ॥

द्विजदेव का संयोग वर्णन

द्विजदेव की शृंगार वर्णना में संयोग की स्थिति का चित्रण पर्याप्त है। यह प्रारम्भ में ही बता देना आवश्यक है कि द्विजदेव का प्रेम वर्णन भी राधा-कृष्ण-मूलक है।

प्रथम मिलन—प्रेमिका महज भाव से घुप्प बाटिका में जाती है अर्थात् श्री कृष्ण के उसे दर्शन हो जाते हैं। उसका सलोना रूप उसकी आँखों को भा जाता है और उसके प्रेमाशु हृदय को आते हैं और वह कर्तव्यमूढ़ विजडित भी रह जाती है और कह उठती है 'तू जो कहै सखि लीनों सख्य, सो मो प्रीतिधान में लीनी गई लगि।' एक दूसरी गोपिका कहती है कि नाना रूपों में अपनी छवि की ब्रज में छिटका कर चन्द्रिका की रोमा को भी जो भात कर रहा है उसे देख लेने के बाद तो एक पल का समय भी नहीं कटता। एक तीसरी गोपिका है जो यमुना में स्नान कर नदी तट पर अपने केशों को मुलभा रही है, ओचक उधर में छानी बाह्र निवसते हैं। उनकी दृष्टि का पड़ा ऐसा पड़ता है कि वह बालों को मुलमाने जाकर अपना मन ही उलभा आती है। राधा को देखकर कृष्ण से बोलते नहीं बनता और कृष्ण को देखकर राधा जहवत हो रहती है। प्रेम के मार्ग में पड़ते ही उनकी यह दशा हो जाती है। श्री कृष्ण राधा के यहाँ जाते हैं, राधिका से मारे हृदय के स्वागत सत्कार ठीक-ठीक नहीं करते बनता। उधर कृष्ण भी भी यही दशा है, राधा को देखकर उन्हें आतिथ्य ग्रहण करना भी मुश्किल हो जाता है—

आदती तो वे बिछाई बहूँ और ही ठौर पे बैठे बहूँ ।
 पाँइ के धोले पगारें भुजा, खनुटी वह धोवत मोग नवाई ॥
 आगत-स्वागत के बदले, द्विजदेव उहूँ दिसि होनि ठगई ।
 देखत ही अलि ! आबु बनै, नए पाहुँन और नई बहूँताई ॥

अन्य प्रणय प्रसङ्ग—राधा और कृष्ण में अपार प्रेम दिखाया गया है। दोनों के हृदय में जो पारस्परिक आवर्णन है वह देखने योग्य है। प्रारम्भिक लज्जा और सर्वोच्च अधिक दिन तक नहीं टिकता, दोनों के प्राणा का प्रेमाभूत दोनों की प्रीतिलता को सींच देता है। कृष्ण-वन के कुर्जों में मदन घनी की अनोखी हाट लगती है, वहाँ जिम तरीके से दिन-दिन या प्यरीद फरोख्न होती है वह देखने योग्य है। हल्की चीज का विनिमय भारी और कीमती चीज में किया जाता है। उम्मेद नेन देखा-देखी में ही जाने क्या मोल-तोला कर लेते हैं। मोहन का थोड़ा सा रूप (बाँदी) से लेकर गंधार अहीरिमें बदले में अपने हृदय (हीरन या हीरे) दे डालती हैं आँखों की यह लगा-सगी आगो एक दूसरे के मुख को अपना मुग दुग मानने की भावना तक पहुँचा देती है। देखिये नायिका के जरीर को पहुँचने वाला थोड़ा सा कष्ट भी नामक को अमल्य हो जाना है, उधर नायिका की इस संवेदनशीलता पर कम मुग्ध नहीं—

ज्यों ज्यों उतें कछु लाहली के उन पंकज पाँइन जात भँदा छुँ ।
 नाक मरोरि, सकोरि कं भौह सु रघों-रघों रहे हरि आजित सो उँ ।
 सो तकि बाल निहाल सी होनि, बिया तब अग की कोन मन त्वं ।
 राधिका के मुख-काज सु तो सलि । पाँइ की पीर उपाइ गई हँ ।

कभी-कभी कृष्ण के हृदय में राधिका के प्रति अपार प्रेम का प्रदर्शन किया गया है, राधिका चाहे कितना ही मान करे कृष्ण सदा उसी के जाने रहेंगे। कहीं पर किसी अनप-वयस्का अनुरागिनी को शिक्षाप्रद करते दिगमाया गया है कि आज तक तो वह उन्हीं के लिए जाती थी और वे भी उसे देखकर अनुरक्त होने में लेकिन अब उनका ही व्यवहार दूसरा हो गया है—

आलि मुँदाय हमारी हहा ! अब औरन हैं संग खेलन लागे ।

ऐसी ही ईर्ष्या बली के प्रति भी व्यक्त हुई है। बसो इनकी ठोठ जीर कृष्ण की मूँह-सगी हो गई है कि वह स्वच्छन्द रूप से ब्रज-जाताओं को सताने का ही काम किया बगती है। स्वामायिक है कि उसके ऐसे आचरण पर गोपियाँ उस कुछ-अला बहूँ और जली-पटी मुनात्रे। बैसे कृष्ण की मुरली गोपिकाओं का हृदय भी हरण किया करती है। वे कृष्ण के ओर गुणों के साथ-साथ उनके वेणु-वादन पर भी मुग्ध हैं, उनके मन-प्राण सब उसी के स्वर में समा जाते हैं, मन विधिल पट जाते हैं और वे प्रेम-विवश हो कुछ भी नहीं कर पानी, मुग्ध मोहित और चेतना धून्य मात्र हो रहती हैं, जो काम करती रहती हैं उसे भी मूल जाती हैं—

- (क) स्वांता कटी मासा तं, न वासा तं भुजा हूँ कटो,
अजनी न अजली तं, आखरी न गर तं ।
(ख) चित्र लिखिदे की कीन चरचा चत्तावं जब,
चित्र की तिखी सो भई सारी चित्रसारी में ॥

होली^१—होली या फाग का वर्णन करते हुए कृष्ण क्षीर गोपियों की रस-त्रोटा का कवि ने सोत्साह वर्णन किया है। गुलाल की गरद के बीच गोपिका का भागना और कृष्ण का उसके पीछे दौड़ना, साँकरी गली में गुलाल मलना और भुजाएँ पकड़ कर घेटना, कृष्ण का गंधिका की रंग के सागर में डुबाने जाकर स्वयं ही रस की सरिता में डूब जाना आदि द्विज देव के रसिक और उभगी चित्त का परिचय देता है—

लहि साँकरी-खोरि बियोरि गुलाल, बिसाल दुहूँ भुज-जोरि रहे ।
कसि खोरिखी चाहत जो लो सत्ता, रस की सरिता महँ आपँ बहे ॥

सभोग^२—सयोग शृंगार के अन्तर्गत कवि कामेद्रेक-मूचक एवं रमण-प्रसंगों का भी वर्णन करते रहे हैं। ऐसा करते हुए उन्होंने स्त्री-पुरुष की काम खेष्टाओं, आदि का विशेष वर्णन किया है। कुछ छंदों में द्विजदेव ने अभिसाराद्यस्त गोपिका का और उसकी तैयारी का वर्णन किया है। वह शाम में ही गोविन्द से मिलने की तैयारी करती है, उधर वह तैयारी करती है इधर मेष घिर आते हैं। बूँदें पड़नी हैं फिर वर्षा होनी है किन्तु प्रणयिनी अपने निदिष्ट पथ से विचलित नहीं होती, मर्ताज-मद की प्रबल प्रेरणा जो है। उधर कृष्ण भी क्रम आतुर नहीं, मार्ग में ही मिनाप हो जाता है और वे उस कामिनी की छटा को देखते ही रह जाते हैं। शुभ्त रूप में मिलन के लिए निकलने वाली प्रेमिका की सशक्त मनोदध का चित्रण भी कवि ने बड़ी सच्चाई से किया है। ये दोनों चित्र देखिये—

- (क) मग ही मैं आय ताहि मिलिगे गुविंद तहाँ,
देखतं भुलानें छवि रूप-रस-वारी की ।
भूरी सजी सारी की, जरी की, जरतारी की,
भु व्यनन-उग्यारी में बलनि धार न्यारी की ॥
(ख) दाबि दाबि दनन अघर छनवत करे,
आपने ही पाइन की आहूट सुनिन स्त्रीन ।
द्विजदेव लेति भरि गातन प्रसेद अलि,
पात हूँ की खरक खु होती कहूँ काहूँ-भौन ॥

प्रिय से मिलने में जब देर होने लगती है, तैयारी पूरी नहीं होने पाती तब उसकी जो त्वरा और हड़बड़ी है वह देखने ही लायक होती है। कहीं का आभूषण बही पहना जा रहा है, बाधाओं को शीघ्र ही निवारण जा रहा है, कवि कहता है कि आज अवश्य ही गोविंद के भाग्योदय का दिन है। प्रेमिका में यह मिलन-नामना इनकी सीत दिखलाई गई है कि उसके सामने कोई भी अवरोध नहीं टिक सकता। उसे डर निमका है—अमितापाओं के रस

^१ शृंगार-लतिका सौरभ : छंद ६४, १६३, १६५ ।

^२ वही : छंद १२६, १३६, १३१, १४१ ।

पर चढ़कर उमम रूपिणी गृहीतियों के साथ वीर कामदेव के मरक्षण में वह मुख-न्द रूपी मशाल के प्रकाश में प्रिय से मिलन के लिए चली जा रही है। प्रिय का प्रेम, उससे मिलन की कामना उससे इतना साहस वीर बल भर देती है।

वास्तविक समीप व्यापार का वर्णन भी द्विजदेव ने किया है पर अधिक नहीं और वह साकैतिक ही अधिक है।^१ इस प्रकार के वर्णन पर कुछ रीति कवियों की ध्याप दिसाई देती है—

सांवन के दिवस मुहावने सलीने श्याम,
जोति रति-समर मिराजे श्यामा-श्याम सग ।
द्विजदेव की सौं तन उघाटि चहुँपा रह्यो,
पुवन की चहल चुचात चुनरी की रग ॥
पीत पट ताने हरलाने लपटाने लखै,
उमहि उमहि धनस्याम-दासिनी को डंग ।
रति-रन भीजे पै न मैन-भव छोड़ै अनि,
रस बस भोजे सतकि पुलकि पतीने अंग ॥

इस प्रकार हम देखते हैं कि द्विजदेव का समीप वर्णन राधा-कृष्ण या गोपी-कृष्ण को लेकर किया गया है। उसकी प्रेरणा उन्हें अपने जीवन से प्राप्त नहीं हुई है वरन् कृष्ण के प्रसिद्ध जीवन प्रसंगों से। वही व्रज, यमुना, कुन्दावन आदि का वातावरण उनके काव्य में भी अंकित हुआ है। कभी वन में कभी उपवन में कभी पनघट पर गोपियों से उनका साक्षात्कार होता है। पहला साक्षात्कार ही गोपिका के हृदय की बाध को बदल देता है, उसमें कृष्ण-दर्शन की ललक तीव्र हो उठती है। फिर प्रणमी मुगल जब मिलते हैं तो मिलते नहीं बनता, हृदय पड़कता रहता है, आवाज-अव्यवहार बदल जाते हैं, करने को कुछ ये प्रेमी कर कुछ और बढते हैं। आकषण बढ़ना चलता है, सज्जा सकोच छूटता चलता है। लीक और कुल की समझाओं की तिलाजलि दे दी जाती है। फिर तो कुन्दावन की कुँजों में प्रेमी मुगल अक्सर मिलते हैं—देखा देली, साहचर्य, स्पर्श, सुख, पुनर्मिलन की प्रसन्नताएँ और भावी जीवन के आश्वासन आदि प्रणय व्यापारों का चित्रण हुआ है। प्रेम दोनों पक्षों में दिलाया गया है जिसके बीच-बीच में वशी न प्रति ईर्ष्या अथवा गोपिका का मान आदि दिखाकर प्रेम को दूर भी प्रगाड़ बनाया गया है। एकांत मिलन, अभिसार, रसकेलि, श्रुतियों आदि के वर्णन द्वारा प्रेम को उत्तरोत्तर गाढ़ा बनाया गया है। हरीश की 'मटमेर' आदि के बीच हृदय की सरिता और भी सहस्रती दिखाई गई है। कवि के निजी जीवन से यह प्रणय काव्य विशेष समुक्त न होते हुए भी पर्याप्त अनुभूतिपूर्ण और सरस बन पड़ा है।

वियोग शृंगार : स्वच्छन्द कवियों का विरह-वर्णन

रीतिमुक्त प्रेम की उषण के कवियों ने विरह का वर्णन असाधारण विस्तार से किया है। उनका विरह वर्णन ही उनकी समूची काव्य-नृप्ति का नवनीत है। इसी विरह वर्णन के अन्तर्गत प्रेमी चित्त की सहस्रों सूक्ष्म और सुन्दर भावनाएँ अंकित हुई हैं। इनमें से अनेक

^१ शृंगार-लतिका सौरभ - छंद १६१, १६६, १८६।

कवि प्रेम की पीर के अप्रतिम गायक हैं—घनरामानन्द सा विरही कवि तो दूसरा हुआ ही नहीं। प्रस्तुत खट में हमने यह दिखाने की चेष्टा की है कि रोति-स्वच्छन्दधारा के कवियों ने किस प्रकार की विरहानुभूतियों का आनेखन किया है तथा उनकी मर्मस्पर्शिता कितनी है।

रसखान का वियोग-वर्णन

१

वियोग का वर्णन रसखान के काव्य में विशेष नहीं है। उन्होंने सयोग और मिलन स्थिति की सरसता को ही विशेष महत्व दिया है। फिर भी उन्होंने जो वियोग सम्बन्धी छन्द लिखे हैं उनमें भाविकता पर्याप्त है। उनके काव्य में गोपियों का विरह वर्णित हुआ है।

स्मृति—गोपियों को कृष्ण के चले जाने पर उनके मसगों के मुख-मूलां जीवन की याद आती है, वे बीते हुए दिनों को वापस बुला लेना चाहती हैं। इस प्रकार के छन्दों में बड़ी कमर व्यक्त हुई है—

नवरंग भ्रमल भरी छवि सों वह मूरति प्रांति नहीं हो रही ।

धतिया मन की मन ही में रहे, धतिया जर बीच भड़ी हो रही ।

तबहूँ रसखानि सुजान सली नलिनीदल बूँद पड़ी हो रही ।

प्रिय की नहीं जानत हों मजनी रजनी धंसवान लड़ी हो रही ॥

कभी उन्हें कृष्ण की रम भरी छवि, उनकी बातें और घातें याद आती हैं, कभी उसे रात्रि के उन सुखद प्रसंगों का स्मरण होता है जब रम थोड़ा हुई थी। याद यों तो सदा बनी रहती है ताजी रहती है लेकिन वियोग मुखों की स्मृति तो गयाबसर हो जाती है। तभीग और रतिनेसि के मुख रात में मनोमोक में जगने हैं और स्मृतियाँ उसे बहुत ही बेचैन कर देती हैं। वह नहीं जानती थी कि इन अपूर्व मुला का बदला वियोग के रूप में चुकाना पड़ेगा। कभी प्रिय की हँसती हुई मूर्ति की याद आती है जो नेत्रों से टांगे नहीं टपती।^१ इन नेत्रों ने तो उस रूप के प्रति योगियों का ध्यान लगा रखा है। जब शाम होती है तो गोचारण से लौटे हुए कृष्ण की छवि सामने आती है, ऊँची अटारियों पर बटकर गोपियों को 'भाग' करने की याद आती है—

हाँम सर्म जिहि देखति हो तिहि पेजन कीं मन यों लतकें रो ।

ऊँची भटाम षरी बजबाम सुताज सनेह दुरे उमकें रो ॥

गोपन भूरि की घुँघरि में तिनकी छवि यों रसखानि तकें रो ।

पावक के गिरि तें बुन्नि मानो घुँघा लपटी लपटें लपकें रो ॥

उपचार—वियोग बटते-बटने गोपिका के लिये रोग हो जाता है। रोज की यही हालत हो जाती है—याद करना और विमूरना, रोना जोर दुस मनाना। उसके अशांति और व्यथित चित्त की शांत करने के लिये कोई गुलाब जन का दिडकाव करना है, कोई खम की सुगन्धि प्रस्तुत करना है, कोई पल-मुष्णों के उपहार भेंट करना है और कोई चदन का आलेप करता है किन्तु ये कामोपचार वियोग शांति में सहायक नहीं होते। इनसे वियोग की आग

^१ सुजान रसखान : छन्द ११३, ११४, ११५, १११ ।

और भी भड़क उठती है। विरहिणी को अन्त में स्वन मूलोपचार का संकेत करना पड़ता है—

एते इलाज बिकाज करो रसखानि को काहे को जारे पै जारो ।

चाहति हों जु निवायो भू तो दिखावो बड़ी बड़ी आखिनी वारी ॥

यह बड़ी-बड़ी आँखों वाला ही इनके रोग की औषधि है। एक छन्द में वियोग की परिणति मिलन के महामुख में दिखाई गई है। यह प्रसन्नता और मिसन सुख ही रसखान के प्रेम विषय में प्रधान है विपुक्ति और विरह नहीं।

उद्धव-गोपी प्रसन्न—उद्धव के राज आश्रमन प्रसन्न को लेकर रसखान ने कुछ छन्द लिखे हैं, इस सदर्भ में भी गोपियों की वियोगावस्था का पर्याप्त सुन्दर निदर्शन हुआ है। रसखान कुछ नए भाव और नवीन उत्तियाँ प्रस्तुत कर गये हैं। उदाहरण के लिये गोपिका का यह कहना कि हमारे ऊपर 'कारे बिसारे का विप' चढ़ गया है अर्थात् काले और महाविपत्ते सर्प के दश की भीषण विषमय पीटा हो रही है काले कृष्ण के विरह के कारण। उपदेशों के यन्त्र पड़े गये, लज्जा का लेप चढ़ा करके हमने सबकी सोख सुनी और सुन-सुन कर चक गई। उत्तमोत्तम औषधियों की सौगन्ध, दिलादिला कर राज के सारे बैद्य (गाढ़क या सर्प का विप उतारने वाले) हार गए। अला ऐसे भयकर नाच का विप है पागल उद्धव ! तुम राज सपेट कर उतार सकोगे ? विरह का सर्पदन्त ऐसा भीषण है और तुम्हारा उपचार इतना निरुत्साह है ! कुदड़ी कुज्जा को लक्ष्य कर उद्धव से कही गई गोपियों की उत्तियाँ भी कम बुझने वाली नहीं हैं। एक गोपिका कहती है कि हम अज्ञान और मूढ़ गोपियाँ कृष्ण को न रिझा सकीं, अगर उस दामो ने उन्हें रिझा लिया, हमारी अपेक्षा दासी की आधीनता स्वीकार कर लेने से सारे राज का सिर लज्जा से नीचा हो गया है। क्या पढ़कर चेरी ने ऐसा चेटक कर दिया है। उसके सीमाग्य पर ईर्ष्या से जलती हुई सुन्ध गोपियाँ उसे जो कुछ भला बुरा कहती हैं उसे इसने अधिक जीवन्त रूप में नहीं कहा जा सकता—

मेरी जु पै कुवरी ह्यां सजो भरि लावन मूका बचोदती लेती ।

लेती निकारि हिये को सब, नक छेदि के कोरी पिराई की वेनी ।

देती न चाह के नाच या राँउ को, साख रिझावन को फल सेती ।

लेती मदी रसखानि लिये कुवरी के करेजनि मूल सो मेती ॥

एक जगह अत्यन्त दीन होकर गोपियाँ उद्धव से कहती हैं—हे उद्धव ! हमें अब अधिक न कुड़ाइये, हमारी रोप और ईर्ष्यामिनि को जब और अधिक प्रज्ज्वलित मत कीजिए। आपकी ऐसी विपरीत बातों से हमारा हृदय जो ही अत्यन्त रण्य हो चुका है। जब तो छपना भूत बतला दो कि कृष्ण जब राज आवेंगे और राज में मगल मोद की कब वर्षा होगी। दैन्य और विवशता व्यजक यह छन्द मूढ़ कम मार्मिक नहीं जिसमें प्रियदर्शन के लिए वे सब कुछ करने को तैयार हैं—

काहू सों माई कहा कहिये सहिये सोइ जो रसखानि सहावे ।

मेम कहा जब प्रेम वियो तब नाचिये सोई जो नाच नचावे ।

चाहत है हम और कहा सखि क्यों हैं कहूँ पिय देखन पावे ।

चेरिय सों जु गुपाल रच्यो तो बनी रो सब मिलि चेरी कहावे ॥

प्रेम की यह वह दशा है जिसमें प्रिय के गीम की आधोनता उसे बिना शर्त के आत्म-समर्पण करने को बाध्य कर देती है। कृष्ण जिस प्रकार श्री गीमों गोपियों उन्हीं प्रकार का आचरण करने को तैयार हैं। मान, अहंकार जादि अहममूलक वृत्तियाँ गलबरा पानी हो जाती हैं, प्रिय की अप्राप्ति में चित्त-सोघन की ऐसी ज्वाला शक्ति हुआ करती है।

रसखान के भँवर गीत सम्बन्धी इन छंदों में नाचों का पिष्टपेपन नहीं मिलता तथा प्रेम भावना सम्बन्धी स्वतन्त्र उत्तियाँ देखने की मिलती हैं। उद्धव की ओर से कोई बात नहीं कहलाई गई है, सभी उत्तियाँ गोपियों की हैं और उनमें भी कृष्ण ही उनका प्रधान लक्ष्य है। ईर्ष्यांक्तियाँ बड़ी शक्तिशालिनी हुआ करती हैं। रसखान के छंदों में जो भावावेग की तीव्रता या उत्ति की तीक्ष्णता है उसका यही कारण है। हम अपने ही अनुचित कार्यों एवं दोषों पर लज्जित नहीं हुआ करते, हमारा यदि कोई आत्मीय है तो हम उसके दोषों पर भी लज्जित हुआ करते हैं। हमारे प्रिय का यदि मसारा मजाक उठाने तो वह 'जगहँसाई' हमारी भी होनी है—प्रेमी मन हम टग में सोचता है और अपने प्रिय के अनुचित कार्यों से स्वतः खुसी हुआ करता है—

बा रसखानि गुनीं मुनि कं हिपरा सत दूक ह्वं फाटि गयी है।

जानति हैं कछु हम ह्यां उन बां पडि भग्न कहा यौ दयी है।

साबो कहैं जिय में निज जानि के जानति हैं जस जँसो लयी है।

लोग जुगई सबे ब्रज माहि कहैं हरि चेरी को चिरा भयो है ॥

ये गोपियाँ कृष्ण की अनन्य प्रेमिकाएँ हैं, उद्धव की नासमझी पर उन्हें क्षोभ होता है जो वह भी नहीं समझते कि व जहाँ आए हैं वहाँ की हवा क्या है और वहाँ के लोगों के मनोभाव क्या हैं। इसी कारण उन्हें उद्धव की नागरता में पूरा सन्देह है। इस प्रकार इस सन्दर्भ में गोपियों का आत्मदर्शा निवेदन, कृष्ण के प्रति ईर्ष्यापूर्ण कट्टरतियों और क्षोभ, जग, विदग्धता, आत्म-समर्पण तथा सहस्र भावों का मुन्दर प्रसार देखा जा सकता है।

आलम का वियोग वर्णन

आलम की मुक्तक रचनाओं में प्राप्य विरह वर्णन में व्यक्तिनिष्ठता नहीं फिर भी वे विरह की अनुभूतियों का चित्रण पर्याप्त भाविकता से कर गये हैं।

प्रिय की वियुक्ति के समय के कृद चित्र देवम योग्य है। एक में जानन विरह से पीड़ित प्रेमिका के हृदय का जो सजीव चित्र बधि ने प्रस्तुत किया है उसमें कहा गया है कि प्रेमिका विवर्ण और अबोल हो चली है, विदा होने के पूर्व प्रिय जब उसे हृदय से लगा लेता है उस समय वह मिर भूबा लेती है और प्रिय के वक्षस कहन पर भी बड़ी मुश्किल से अपना मस्तक उठा पाती है तथा प्रियत्व के मुख की ओर देखने समय दो अश्रु बिन्दु उसके कपोलों पर टूलक पड़ते हैं। दूसरे में कहा गया है कि प्रेमिका के प्राण उसके हाथ में नहीं रह जाते जिस समय उसका प्रिय विदा होने का प्रस्ताव रखता है। उनकी शारीरिक और मानसिक स्थितियों की पर्याप्त प्राणवान वर्णना आलम कर गये हैं। प्रियत्व के प्रयाण के समय प्रेमिका के प्राणों

को उतावली आदि के कुछ चित्र अस्थिरचित-पद्धति पर भी उतारे गये हैं^१। आत्म ने ऐसी स्थिति में भी वियोग की व्याप्ति व्यक्त की है जिसमें कृष्ण और मोक्ष अथवा प्रिय और प्रेमी पारस्परिक अथवा भौतिक दृष्टि में एक दूसरे में बहुत दूर नहीं। उदाहरण के लिए ऊपर दिया गया छंद का भाव ही यह चित्रित कर रहा है कि अभी प्रिय का प्रस्थान नहीं हुआ है, वह अपनी प्रिया के निकट ही है और उसका आन्वयन भी कर रहा है फिर भी हृदय और रोमांच के बजाय वियोग का सा सताप पैदा हो रहा है। यह वियोगानुभूति बहुत कुछ परिस्थिति और मन स्थिति का परिणाम है। इसी कारण पान आदि भौतिक दशाओं में भी कभी-कभी विषाद कथिया ने वियोग की सी वेदना जलित की है। आत्म की गोपिका कृष्ण की प्रतीक्षा में है और कृष्ण है कि जा हो नहीं रहे। भौतिक दृष्टि से यहाँ वियोग की स्थिति नहीं है वानो के बीच कोई व्यापकता नहीं है फिर भी कृष्ण का आकर्षण और गोपिका को उसके परिणाम-रक्षण में मनीषावादा है वह विरह की पूरी व्याप्ति का अनुभव करने वाली है। प्रणयिनी इनकी विवश है कि न उठ सकती है और न अपना शरीर ही सम्हाल सकती है, उसका हृदय एक-एक करती रहता है और उसमें आग सी लगी हुई है—

हारे सीधे तोर होति पीय ज्यों प्रसज्जवाल,

भट्ट भट्ट खिर पई बसकति है ।

एकई सवार चले हिये है रहत प्रल,

आदक लगाये मगु कुंज ही तरति है ॥

कुछ छांटे में कवि ने अभिप्राय-हेतुक वियोग का भी वर्णन किया है जिनमें कृष्ण का प्रथम रूप-दर्शन अथवा उनके द्वारा दर्शाई गई मुरली की ध्वनि उनके चित्त में निम्न की व्याकुलता जगा देती है।^२ वास्तविक वियोग की परिस्थिति में प्रेमिका अथवा गोपिका की जा दशा दिखाई गई है उसका तो जहना ही क्या। प्रणयिनी की आँखें उमड़ पड़ती हैं, नींद हराता हो जाती है, एक पल के लिए भी पलकें नहीं लपकी, पुतलियाँ मोटी का सारा पानी स्रष्ट कर उसके आर से अबनत हो जाती हैं—'बानिष ओठि सकेल सबे झुरि कें, पुतरी भर भार नई है।' परम दुखिनी विरहिणी चाहती है कि मृगु या आप और दुओं से उत्तक। कि छूट जाय। कभी विरह विद्रव्या किसी ज्योतिषी की आया देख उसे अपने घर ले जाती है और अपने प्रिय का हाथ-वाल छूटनी है तथा वह भी जानना चाहती है कि उसके दुओं का प्रत कब होगा।^३ यह वही स्वाभाविक और मानव मन-स्थिति है, ज्योतिषी से सुदिन और आन पुनर्ने के प्रश्न की लेकर आकर ने भी दो-एक बहुत सुन्दर सर्वे लिखे हैं। कभी विरहिणी ने प्रियम के आने की बरगि टल जाने पर प्रतीक्षा जन्म देने की होती है। उसके शरीर में विरह की मयारियाँ ध्रुव हरी हो उठती हैं, यह उद्भासना कभी नहीं है—

उत्तम उत्तमति तो वंदुसो हूँ न्यारी आई,

कोच बची मयुवनि धाँपि भर लोनी है ।

^१ आत्मकेलि - छंद ३४०, ३४३ ।

^२ वही - छंद १११, ११५, ११८ ।

^३ वही : छंद ३४६ ।

विरह के बीज बये ससिल सो सौँचि दये,

प्राप्ती भूमि मानो कामकाछो बयारी कोनी है ॥

प्रतीक्षा के तथा इसी प्रकार की वियोग-दशा के सूचक और भी अनेक चित्र हैं जिनमें गोपिका की दशा का विवरण कोई सखी अथवा दूती कृष्ण को दे रही है। ये चित्र अच्छे तो हैं पर एक सीमा तक वे परम्परामुक्त हैं।^१ उदाहरण के लिए देखिए—

(क) प्राणि सो नंबवाति है जू ओरो सो विसाति है जू,

ध्रुव न देखे सुधि बुधि विसरति है ॥

प्रंसुबनि भोजे ओ पसोजे त्यों त्यों छोने बाल,

सोने ऐसी सोनी बेह सोन क्यों गरति है ॥

(ख) प्राइ ॥ को ओर भाये ऐसी गति होति भई,

ओरती से नैन आंग ओरो सो प्रीरातु है ॥

(ग) पाखर तें पोखति हों पान्धरी सो राखी है मैं,

प्यारे फिरि लागे पल राख आनि देखिहो ॥

अब आलम की वह प्रसिद्ध बरूपना देखिये जिसमें अगताप का अग्युनिपूर्ण वर्णन किया गया है। बालम के विदेश होने के कारण अपने यौवनोन्मूलन को पहुँची हुई विरहिणी अपने शरीर में ही ज्वाला और स्फुलिंग के दर्शन करती है और अपनी सखी को पडोस में जाने से मना कर अपने शरीर से ही शोषक प्रवृत्तित करने का आग्रह देती है—

बालम विदेश ऐसी बंस मैं प्राणि लागे,

जागि जागि उठे हियो विरह व्यापि लै ।

अब कत पर घर मांगन है जानि प्राणि,

प्रागन में चाहु चिनमाते चारि भारि लै ।

साम्भ भई भोन सेंभवाती क्यों न बेनि है रो,

छानी सों छुवाय दिया बातो प्रानि दारि लै ॥

विरह की कृताता का वर्णन करते हुए आलम लिखते हैं कि माधव ने बिना राधिका अब आपी की आपी भी नहीं रह गई। शीघ्र हुई वह मिथिल भी धूल में पड़ी रहती है। उसका अस्थि-पंजर दिखने लगा है, मन उदाम है, शरीर काँपता रहता है और मधुनिपाँ (आँखें) मूढ़ित हो गई हैं। विरह के मताप से शरीर में रती भर भी रक्त नहीं रहा। वह सोच में धुली जा रही है, उच्छ्वासों से मरी जा रही है और उसके शरीर में माधोरा मौसि भी नहीं रह गया है—‘सौजन मसूनि उसांसनि सों मरी जाति, मायक से मासाऊ न मास रहो देह में।’ यह विरह वर्णन फारसी शैली से प्रभावित है।

नायक कृष्ण की निष्ठुरता अथवा उनके प्रेम-खल का भी कथन एकाध छंद में किया गया है जिसमें प्रेमिका की खानी अच्छी खीर, रोष, पश्चात्ताप आदि भावों की अभिव्यक्ति हुई है—

प्रातम बहै हो बहूँ ऐसियो विसागो है रो,

जानि बसि भई बान बाहु की न मानतो ।

^१ आलमकेलि : छंद १०४, १०६, १२३, १०३, १०५, ११६, २४१ ।

मोसों मुण मोरि जंहे औरनि सों जोरि जंहे,
काहे को हों जोरों नैन जो हों ऐसो जानती ॥

कुछ छन्दों में नायक की विरह व्यास का भी वर्णन आलम ने किया है। नायक की वेदना भी हार्तिकताओं द्वारा ही कमित है, एक स्त्री गोपिका अपना राधा से कह रही है कि जब से मू कृष्ण के पास से चली आई है उनकी आँखें स्थिर भाव से तुझे ही देख रही हैं 'तू तो जल भाई चाके नैनऊ न चले हूँ' और उनकी अजीब दशा हो गई है—

बा घरी ते वैसे हो उहाँ ही, उही ओर रोठि,
पोठि पलटै तैं मानो काहू काहू छले हैं ।

एक अन्य सषो कहती है कि उनका शरीर तेरे विरह में बल रहा है, मैं तुझसे क्या कहूँ कि कृष्ण किस तरह तेरे वियोग में व्याकुल हो रहे हैं। तेरी याद कर करके उनकी आँखों में प्रेम इतनी जन्दी छमक आता है जितनी जन्दी मदिरा का भी प्रभाव सक्षित नहीं होता—

तनक मे बेच ऐसो मद हू को नाहीं भाई,
जैसे बेग नैननि मैं नेहु आइ जातु है ।

कृष्ण का विरही रूप रीति पायीन कवियों ने बहुत कम दिखलाया है, जिन कवियों ने वृत्ति की मोहो स्तब्धता भी वे ही ऐसा कर सके हैं। कृष्ण अथवा नायक के विरह का वर्णन करके आलम ने प्रेम के समरूप का विधान किया है। यही बात हम उनके प्रबन्धों में भी पाते हैं। अब वियोग की उस स्थिति का चित्र देखिये जिसमें प्रेमी प्रिय के भाव में तन्मय हो रहता है—एक विरहिणी है जो अपने अस्तित्व को इन्द्रियों और मन समेत प्रिय में लीन कर लेती है—

बैननि सतोवे श्रीन, नाता भ्रान हू अघानी,
प्रति हू अनप घोष हम तोवे नैन हैं ।
अपर मधुर परसन रसना सरस,
कामकेलि मिलि सुख सचि भग भग छूषें ।
अब कवि 'आलम' विछोहे छिनु छिनु तिय,
पिय पीम कहि कहि कहै कहो कहाँ स्वें ।
सुरति समानी मन मन ही में देखि बोलैं,
भोरे जान पाव हू समाने पांच रूप ह्वैं ।

ऋतुप्रो प्रथ प्राकृतिक उपकरणों द्वारा विरहोदीप्ति—आलम लिखते हैं कि ऋतुप्रो वो प्रेमिका के विरह-दुःख को जैसे बढ़ाने के लिये ही आती हैं।^१ वसन्त ऋतु अपनी साज सज्जा के साथ आती है वो जैसे विरहियों को मरोड़े डालती है। स्वयं सतप्त विरहिणी ऋतुपति के आने पर और भी दग्ध होने लगती है, चन्द्रमा की किरणें शीतलता के बजाय तोष देने लगती हैं, कमलिनियों पर अमरों के गुजार का दृश्य अब उन्हें दाहक लगता है और कूड़-कूड़ करके कोफलाएँ उभ अलग जलाए छालती हैं। नायिका इस बात से अवगत

^१ आलमकेनि : अक्ष २३५, २३६, २३६, २३४, २३०, २३२ ।

है कि जाने कब से विरहिणी वपुओ को बनाने की ती बसन्त ने चाल ही सीख ली है—
 'वपुनि बधन की धो कब से घसा घली।' विरहानल में जलती हुई विरहिणी की शीघ्र ऋतु
 में ती दसा और भी घराब हो जाती है। शीघ्र के दुष्प्रभावी को व्यर्थ करने के जितने उपचार
 हैं वे उलटे और भी सताप पहुँचाते हैं, वह क्षण-क्षण मूर्छित होती जाती है, उनके मन को मरोड़ें
 ही उसे मारे डालती हैं—मन ही मरने मरि रही मन मारि नारि, एक ही मुरारि बिनु मारी
 मरे मार को ॥ पटीर' या चन्दन उसे दुःख पहुँचाता है, 'उनीर' या खस पोछा और 'घन-
 सार' या कपूर से उसे लपटें निकलती मिलती हैं। जब शीतल करने वाली वर्षा ऋतु आती
 है तो उन्हें नवजीवन मिलता हो सो बात भी नहीं—यह अभिनव ऋतु भी उनके प्रतिकूल
 ही जान पड़ती है—

बिस ज्यों बसत यहै प्रतक सो आयो याने,
 कत बिनु प्रतक दसा को नियरानी हैं ।

राती राती पातो बन बानी भी खरन लगी,
 घातो घाम तापी कं लवाई देदि दासी हैं ।

सैं सैं झलि झुनी डारें मनझूनी फूलो तू तैं,
 झली झुनी फूल ही सी नारी मुरझाती हैं ।

जरी जरी रहैं लहैं घरी घरी हरी कहै,
 हरी हरी केन देखि मरी मरी जाती हैं ॥

सावन का आगमन मुनते ही वे मनभावन के बिना 'मैन बस' हुई नायिकाएँ व्याकुल
 होने लगती हैं, हवा चलने में उनका शरीर 'छोड़ने' लगता है, बिजली की कौंध देखकर
 उनके शरीर से पसीना छूट चलता है—

बोरें चोर चोली तनु डारै भरै नैन जल,
 छोरे छोरे बादरनि चितै मुरझाति है ।

सीरी हं है भूमि विषराइ बु रही हो तनु,
 सीरी होति ज्यों ज्यों ऋतुमोरी नियराति हैं ॥

बारल उन्हें बूँटा कर देते हैं और आमतौर पर ऋतु उन्हें हिमशीतल, और जब
 गरम ऋतु सचमुच आ ही जाती है तब देखिए उनकी दसा—सारा ससार शरद ऋतु की
 निषा में उज्ज्वल हो जाता है बिनु विरहिणी को ऐसा प्रतीत होता है जैसे आकाश अपरि-
 सीम रूप से ग्वालाओ में जल रहा है। जो चन्द्रमा मुषाभई और 'मुमय सख्य' बड़ा आटा
 है वह तो उसकी समझ में और ही कोई चन्द्रमा है, उसे भगता है, कि कृष्ण के बिना सृष्टि
 में सब विपरीतता ही विपरीतता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि आलम ने विरहिणी को
 विरह-व्यथा की अनेकानेक ऋतुओं के दर्पण में प्रतिबिम्बित किया है। स्वभावतः ऐसे दृश्यों
 में ऋतुगत सौंदर्य का अभिनिवेशपूर्ण चित्रण कम और विरहिणी की गर्म व्यथा का चित्रण
 अधिक हुआ है।

प्रकृति के नाना उपकरण भी जैसे चन्द्रमा, पवन आदि विरहिणी को कम तप नहीं

करते । चन्द्रमा को विरहिणी अपने वध के लिये ही उदित हुआ मानती है । उसकी उज्ज्वल किरणों की स्थिति उसे आग में आल की हुई शक्ता की धुमन या लगना है, पूर्ण-मासी की रात उसे बराबरी लगती है, चन्द्रमा की ओर देखने में उसके मन्द से चित्तधारियों उठने लगती हैं । वियोग का यह वर्णन अनिश्चयान्तिमूलक वर्णन पर आश्रित है, कभी-कभी यह वर्णन जब भाव अथवा अनुमति से रहित हुआ करता है तो कौरे समस्कार का मूलन करता है । पवन की विरहीतयकता दिखाने हुए कवि ने यह बताया है कि उसका स्पर्श विरहिणी को कितना प्रवर और घातक लगता है—एक धनु मारे में तो मार ही की मारी धरों, हुंजे मारे भरत प्रवेश विष सर ज्यो । एक छन्द में इसी मन्द में एक असम्भव बात का भी सम्भव होना बड़ी भाषिकता से दिखाया गया है—कैसे मैं गते भूम रहूँ दे, महाकवि मध मध कह रही थी, एता और वेला के फूलों की सुवास चारों ओर फैल रही थी, शरद की सुश्रवणी सध्या किंचित् शीतल लग रही थी—विरहिणी की धीर धीरे पलकें झप गई । जो नींद कभी न जाती थी आज इस मुग्धकर बातावरण के कारण अचानक अप्रत्याशित रूप से आ गई । क्या होता है कि थोड़ी ही देर में भावती पुष्पा की सुगन्धि से प्रपूर्ण और सम्मोहक मलयज वायु आ गई, उससे तन्द्रास्थित उस नयनीवता के रोम-रोम सिहर उठे और उसकी नींद खुल गई । उसका आन्तरिक प्रोष उदय पड़ता है और वह वायु को कोसती हुई कहती है—

सलिन सुहेल घर इच्छिन समीर यह,
धरी पुरबैया बरो करिनि विसासो है ।

यहाँ पर 'विसासी' का प्रयोग कभी सम्भारता सिने हुए है । जिस पवन की मदिर मधुर लहरियों ने उसे निद्रा का विश्व-दुर्लभ मूल दिया था उसी ने कुछ ही क्षणों में उसे बिना बताये छीन लिया, प्रकृति के विश्रामस्थान का हमें बड़ा श्रद्धा और क्या हो सकता है । यहाँ पर उद्योतन रूप में आई हुई प्रकृति और नायिका की 'दा' दिव मनोदशा का कैसा मनोहर और उत्तम सामञ्जस्य है । कभी-कभी 'मधकून' की आहुति पर हिन्दी कवियों ने 'पवनहूल' की भी कल्पना की है । आसम की विरहिणी न भी अपने प्रणों की पीडा पवन द्वारा प्रेषित की है । प्रियतम के परदेश गमन के कारण दग्ग हृदया विरहिणी को कोयल, मोर, चन्द्रमा, पवन, दिगारै आदि प्राकृतिक उपकरण और शरीर को शीतलता प्रदान करने वाले प्रसाधन जैसे कुङ्कुम, मुग्ध, बजल आदि सभी दृश्यत दार्ढ्य और अविचर समते हैं । उन्हें देखकर उनके हृदय में जो लीक उठती है उसकी यहाँ पर सभी स्वाभाविक सरस और काव्योपयोगी व्यञ्जना हुई है, प्रोष के भरकर विरहिणी इन सबको जता देने की कहती है—

मारिये को तिय मार के में रहो मेरे कहै पिक मोरनि मारि दे ।

मारन मध सु चढ रहै तनु मदिर भूँदित तो नित मारि दे ॥

'स्वाम' बिना कवि 'आत्म' धाम तें कुङ्कुम भेद मुग्धहि मारि दे ।

मारि कं देति बरे तन जाती सो मारि तू बाजस बाजि मारि दे ॥

यहाँ पर भाव प्रेरित होने के कारण यह उक्ति हस्यास्पद नहीं होने पाई है। इष्ट के दिना से सब कुछ अच्छे नहीं जाते बल्कि इनका विनष्ट कर दिया जाना ही अच्छा। जो जो वस्तुएँ मर्त्यों में सुन्दर और मनोहक लगती थी वे ही वे वस्तुएँ दायन पीरा पहुँचा रहीं हैं। इनके अतिरिक्त अन्य प्राकृतिक उद्दीपनों को लेकर आत्म ने पृथक् से कुछ नहीं लिखा है। इन्हीं वर्णनों और प्रश्नों में कभी कलत्र को कभी मेष और जड़ों की ओर कभी एक संनिष्ठ प्राकृतिक वास्तुमण्डल को विरहीतेजस्वता की वर्णन किया है।

उद्धव-गोरी-प्रमथ—आत्म ने बिप्रतमन शृङ्गा के इस प्रसिद्ध प्रश्न पर अन्य स्वयम्भूत करिनों की अपेक्षा कुछ अधिक लिखा है। उन्होंने पुरातन आदि द्वारा स्वीकृत वषा का आधार ग्रहण करते हुए दोनों पक्षों के अंत प्रस्तुत किए हैं। गोपियों की अनेक उच्छ्वों में अमर को भी सम्बोधित किया गया है। आत्मनेभि में दो उद्धव ऐसे हैं जो इस प्रश्न की भूमिका का काम दे सकते हैं।^१ एक में कम के राजकनचारी सुप्रसन्नमृत दक्ष के कृष्ण को ले जाने का वर्णन है जिसके परिणामस्वरूप गाय, घोष गोपिका भाव सभी दीन और दुखी हो जाते हैं तथा कृष्ण के द्वारा मधुच लौटा दिए जाने पर नन्द एक हाथे हुए जुझारी की तरह ब्रह्म वापस आते हैं और उस समय यशोदा उनको लच्छी पटवार बतलाती है—

हारि सरलमु धारि मने जैने हारि चले कर आरि दुधारी।

धामन्य बद गोविन्द चिना धव बद भई मति भंद तुम्हारी।

दो छन्दों में उद्धव द्वारा गोपियों का प्रबोधन है। वे कहते हैं कि तुम जिनका ध्यान करती हो वह 'कनकहोष, प्रमथ और कलेश' है। उनको प्राप्ति के लिये मत्स्य, मन्त्रद्वय संकर ऐसे योगी और तपस्वी अनेक भाषना करते हैं और अद्वय महावि मारते हैं। ब्रह्म में नर मेष घोरण कर जो सगुण रूप में अवतरित हुआ है और जो तुम्हें सुख है वह वास्तव में वेद धारकों के ज्ञान से भी बलिन है और अन्ततः निर्गुण है। व्यंजना यह है कि तुम निर्गुण का ध्यान करो। दूसरे छन्द में वे कहते हैं कि ये ध्याम जिनका तुम ध्यान धरती हो वे ही हैं जिनके लिये योभी समर्पण लगान है, यानि जिसमें निरन कमा जाती है, परन्तु सार्ते ही मधुज्य जिनमें गम्भय हो जाता है और जो नेत्रों की पुतलियों में पृथक् नहीं रहता। इनके लिए तुम ध्यान ही बिकल हो रही हो। वे ब्रह्म अवलोक और स्वयम्भूत-स्वापन-स्वप्नता से शुद्ध हैं।

गोपियों के तर्क—उद्धव ने दो बातें कही और गोपियों ने बोझ। गोपियों के तर्क इस प्रकार हैं—कृष्ण-वन्दन के लिये बहोर कभी हुई हम गोपियों को बना हुआ और ही क्या? कृष्ण की शर्माही मुखरी की बात सुनने वाले को भी शर्माही के लिये बैठा था? ब्रह्मा मुक्ति, वहाँ का ज्ञान और वहाँ का ध्यान? यदि कृष्ण अविनाशी है तो वहाँ क्यों नहीं आ जाते? यहाँ जाने से उनका क्या बिगड़ता? यह तर्क बिलकुल मौला और मधुर है। नीली गोपियों कहती हैं—उद्धव जी। योग तो काय हमें मिलाने जो योग की मुक्ति जाने, हम तो कृष्ण की वशी का रम नोने वाली हैं। वे और भी कहती हैं—उद्धव। समन्तार

^१ आत्मनेभि : छन्द ३३७, ३३८।

^२ बहो : छन्द २००, २०१।

होकर भी तुम ना समझ सौ बातें करते हो। जिसे पाने के लिए प्रवृत्ति का सुगम पन्थ है उसे योग या निवृत्ति का अगम पथ क्यों सुझेगा ? सच तो यह है कि जो चीज जिसके योग्य हो वह उसे बताई जानी चाहिये। इस प्रकार की उक्तियों में सागवेदग्य का सुन्दर वैशिष्ट्य देखा जा सकता है—गोपियाँ कहती हैं कि योगियों और मुनियों से भी कठिन साधना उनकी है—

आशुरी सबद सिगोनाद पुरि पुरि रहे,
साही को अदेस सोई तन मन धुनि है ।
जिरह को ज्वाल सार्ध सार्ध अनु नैननि को,
निद्रा तन भूख सार्ध सार्ध उममुनिहूँ ॥
'आलम' सुखि यहि जुगति आरं मु जोतो,
अलि उपदेस हम सुनी है न मुनि हैं ।
मुभिरम भौन उर उरघ उसास ए रूपे,
जैसे ब्रजवासी ऊँचो ऐसे कहा मुनि हैं ॥

एक जगह गोपियाँ मोठा व्यग करती हुई कहती हैं—हूँ उदब जी। शून्य या ब्रह्म का संयोग पाने से योगी परम आनन्द की अवस्था को पहुँच जाता है, इसी प्रकार से आप हमें भी कोई ऐसी युक्ति बता दें जिससे श्रीकृष्ण का संयोग सम्भव हो सके।

गोपियों का आत्मदशा निवेदन—इन तर्कों के अनन्तर गोपियाँ आत्मदशा निवेदन करती पाई जाती हैं। वे कहती हैं—बिना कृष्ण के यहाँ तो पलकें ही बहो लगती, उदब जी आप अज्ञान बाधों की तरह कैसा उपदेश कर रहे हैं। जिस दिन से कृष्ण हमसे दूर हुए एक करोड़ों दिनों के समान सुदीर्घ लगने लगा है और अपनी दशा अधिक क्या कहें—

सा दिन से बन सूतो घर है बहत दूनो,
तारनि नै ज्योति नहीं जटा भये केत हैं ।

बदलती हुई ऋतुएँ तो हमारे ऊपर और भी बहर ढा रही हैं। शीत, वसन्त, ग्रीष्म और वर्षा आ-आकर अम अम से हमारे शरीर को विषाक्त और मरणानन्ध विषे डे रहे हैं—

बधिबे को बूँदनि बियोगनि को बीनि बीनि,
आये बंटी बाहर बितासो जित बबैते ।

गोपियाँ कहती हैं—मनभावन अब परदेश हैं तो मायिनी भला किस प्रकार जीवित रह सकती है। उसे घर डरावना लगता है, प्रतिपल प्रलय सा भयावह और दुःख हो गया है और इन परम दुःखिया आँखों को हम क्या करें, उदब जी इन्हें तो आप ले जाकर दयाम को हो दे दीजिये—

हार्यहि के लीजं नं के दीजं अजनाय हाय
ऊँचो दोऊ अँखियाँ लं साय ही निषारिये ।

यहाँ सम्पूर्ण भाव से आत्म समर्पण किये हुए गोपियों की व्याप्ता व्यक्त हुई है।

व्यंग्यरमक कथन—कहीं-कहीं गोपियों ने व्यंग्य और ईर्ष्या के भाव व्यक्त किये हैं

तथा कही-कही दैन्य याचना और विद्वयना से वे कहती हैं—राजा हो जाने पर कृष्ण हम अहीरिनी को भूल गये हम सब प्रकार गंदार जों रूप-रसहीन हैं। वहाँ उन्हें परम रसवती कृष्णा जो मिल गई है। उन्हें अपने घर, शक्तियाँ ज्वाइयाँ और प्रानवागी सभी विस्मृत हो गए हैं। परिन्पति के परिद्वर्तन से (राजा हो जाने से) उनमें इतना परिवर्तन हो गया है। यहाँ पर ईर्ष्या-श्रेणि व्याप्त स्पष्ट है परन्तु गोपियों का विश्वास है कि कृष्ण पहले गोपियों के रहे हैं और अन्ततः वे गोपियों के ही रहेंगे। वे इसी विश्वास पर जीवित हैं और आशान्वित हैं तथा पूछती हैं कि कृष्ण अब तो कन्दन चंचित्त मरीच पर गविर दन्ता-भूषण धारण करने होंगे, विविध पिपास भोगी कृष्ण जब रस काते पड़ते होंगे। किन्हीं हमारे बिना चैन नहीं आती थी वे अब हमें अपना मनाचांग भी नहीं भेजते हैं, क्या कभी इधर भी उनकी कृपा होती है—‘समुप बहूँ माधो मुरति करत है।’ कभी वे कृष्ण का हास भी पूछती हैं और उन पर व्यंग भी करती हैं—उनका कुछ हास्याल तो सुनाओ क्यो। उन्होंने हमें जितने दुःख दिये हैं हम उन्हें कुछ नहीं मानती मुखमानकर अंगीकार करती हैं, उन्हें नम्रा क्या पता कि हमारा वीरो बिरह हमारी क्या-क्या दुःखता कर रहा है। जिन गोपियों से उन्होंने प्रेम किया उनकी मला उन्हें अब क्या पटी है, वे तो महाराज हो गए हैं न! अपनी पुरानी जान पहचान के बिम्बुल भूल-गए है।

उद्धव द्वारा कृष्ण से गोपियों की इया का निवेदन—उद्धव को ये मारी बातें बहुत बुरी लगी, वे गोपियों से अधिक तर्क न कर सके, उन्होंने उनकी अत्यन्त नास्तिक स्थिति का वर्णन कृष्ण से किया—‘मैं जिन मनय पहुँचा मुझे ब्रह्म जयन्त मलिन, उद्यान और उज्जवा कृष्णा मिला। वहाँ के मलय मलिन से, कुछ रश्मय से सब कुछ उज्जवा कृष्णा जलीब मा लाता था, बिरहविकृत गोपियाँ वहाँ तहा पटी हुई थी। उन ग्राम में जाने हुए मुझे एक आवाज तक न सुनाई दी बल्कि मुझे ही देखकर जेबत पड़ी हुई गोपियों की बैसे कुछ जीवन मा मिल गया, वहा का हृदय ऐसा लगता था जैसे व्याह का बिहान हो। हे कृष्ण तुम पर आसक्त गोपियों प्रेम को छोड़ अन्य किसी मित्रान्न का विश्वास नहीं करती, दिन भर आहें भरते इन्हें से और रात्रि में जामुझी नी घात कहाने ने उन्हें क्षण भर का भी उदकाश नहीं मिलता, वियोग में जो उनकी जलन है वह वही नहीं जाती। समग्र दृष्टि ने देखने पर कहना पड़ेगा कि आलम द्वारा लिखित जमर गीत के छन्द पर्याप्त गुंजर और भासिक हैं।’

घनशानन्द की बिरह ध्याया

घनशानन्द का प्रेम वियोग-प्राप्त है। वियोग ही उसमें बिरह सत्व है। निरन्तर बिरह ही उनका जीवन का, निरन्तर प्रिय का स्मरण और ध्यान ही उनकी शिन्धवाँ थी, निरन्तर आत्मवेदनाभिम्पत्ति ही उनका विश्राम था। रात-दिन अपनी बिरह व्याधा से जोत-घोत उद्दगारों के संग्रह का ही नाम ‘मुजानरिप’ है। मुजान के क्लि पागल बन हुए घनशानन्द की अपनी व्याधा ही कविता बन गई है। इसी से उनके अनन्य प्रशस्ति-गायक ब्रजनाथ ने कहा था—‘समर्क बरिना घनशानन्द की हिय प्राप्तित प्रेम की पीर तही।’ मुजान प्रेम में संवेधित विमल काव्यशक्ति का एक पृष्ठल नाग घनशानन्द के बिरह-दर्शन में नबद्ध है। आत्म-

१ घातमर्हेति : छन्द ३३७, ३३८, ०००, २०१, २०२, २०४, २०६, २०७, २११, २१२, २१४, २१०, २१६, २१६, २०४, २१४, २०३, २१७, २२१, २२०, २२४।

दशा कथन करने वाले उन्दा में कवि ने नाना रूपों में अपनी आकुशला, मन की, प्राणों की दशा का वर्णन किया है। रात्रि-दिन जा विग्रह मताया करन या वह विरह या कंठा, हृदय किन् प्रकार उस विरह की ज्वाला में जलना रहता या इसी का अत घत रूपों में कथन हुआ है। उद्दिग्ध मनोदशा की एक से एक तीव्र अभिव्यञ्जनाएँ घनआनन्द में भरी पड़ी हैं। विरह राशी-भूत हो उनके काव्य में आ बैठा है। समूचे मध्ययुगीन हिन्दी काव्य में विरह व्यथा के चार ही चित्रकार उल्लेखनीय ऊँचाई प्राप्त कर सके हैं—गोपियों की विरह व्यथा का वर्णन करते हुए मूरदाम, नागमती का विरह निवेदन करने वाले जायसी अपने विग्रह की मुखर करती हुई मीरा और सुजान-विग्रहो घनआनन्द। घनआनन्द की इसी तीव्र विरह मूलक भावराशि का अध्ययन हम सुविधा की दृष्टि से पृथक्-पृथक् गीतों के अन्तर्गत करेंगे।

आत्मदशा निवेदन—आत्मदशा निवेदन करते हुए घनआनन्द कहते हैं कि मेरी पीड़ा का कुछ और छोर नहीं समार के प्रसिद्ध प्रेमियों की विरह यावतना भी मेरी 'अकुलाति' की समता नहीं कर सकती। प्रेमियों के चारमीर मीन और पतंग ताँ मर कर विरह व्यथा से प्राण पा जाते हैं, उन कायरो को पीड़ा कोई पीड़ा नहीं, हम तो जोवित रहकर पीड़ा सहते हैं और वियोग की लपटें फेलते हैं। अपनी व्यथा को हम तक पहुँचाने के लिए कवि ने इसी प्रकार की एक से एक भावोत्पन्न-क्षम कल्पनाएँ सामने रखी हैं उदाहरण के लिए यह कि चुईल केवग जले से प्राणों की जो दशा होती है उससे मीपुगी भीषण स्थिति सुजान के वियोग में हमारी हो रही है। इस प्रकार की उक्तियों में जो पीड़ा कचोट और ताप है वह हृदय अपनी भाषा है, तीव्र भावों के आवेग में कवि लिखता चला गया है—

अन्तर अँच उत्सास तबै अति, प्रग उल्लोर्ज उवेग की आवत ।

उपौ कहलाय मनोमनि कमम क्यों हूँ कहूँ सु चरँ नहि ध्यावत ॥

मँनउ पारि दिये बसै घनआनन्द झाई धनोखिये पावत ।

जीवन मूरति जान की आनन है दिन हेरे सझाई प्रमावत ॥

हम देखते हैं कि आत्मदशा का निवेदन करने हुए घनआनन्द ने तरह-तरह से अपने भयं की पीड़ा का उद्घाटन किया है।^१ बहुत कुछ कह जान के बाद भी उनको यही लगना है कि वे अपनी पीड़ा ठीक से कह नहीं पाये—'विरह विटमवसा भूक लों कहति है' कहकर उन्होंने इस तथ्य की ओर संकेत किया है। आत्मदशा निवेदन करते हुए घनआनन्द ने कहा है कि मेरे वहिन्दार जो दाह है वह कही नहीं जा सकती, एक एक अंग की दशा भीषण है, चित्त अस्थिर और उद्दिग्ध है तथा मन बाखला। यह व्यथा तीव्र होने के साथ साथ अनोमी भी है जिसमें हँसना, रोना, झेला-जगना साथ साथ होता है। इस व्यथा की कृता भी नहीं जा सकता, कहे तो किममें कहे ? इसमें रात दिन का बिताना मुश्किल है, इसमें प्राण नहीं निकलने वाली शरीर और प्राणों की सब दुर्मि हो जाती है। त्रिप सर्वत्र मोचर होता है

^१ सुजानहित - छन्द ४, २४० २०, ६८, ६१, १४०, २०६, १४८, १६४, १७०, १७८, १६६, २०७, २०६ ।

^२ सुजानहित - छन्द २१६, २२०, २२३, २२६, २७७, २८०, २८६, ३२४, २७६, ३३३, ३४६, ३८४, ४३७ ।

पर व्याकुलता कम नहीं होती। मेरे विरह की तुलना में ठहरने मोघ्य किसी का भी विरह नहीं, वियोगाग्नि में तपे बड़े बड़े विरहों भी मेरे विरह को देग दाँतो तले उंगली दबा लेंगे। इस व्यथा में उपाय काम नहीं आता, इस रोग की कोई औषधि भी नहीं, प्रिय का मिलन ही इसका एकमात्र उपचार है। इस प्रकार के अग्रूठे और हृदय प्रेरित भाव मुख्य रूप से आत्मनिवेदनात्मक छन्दों में आए हैं, आन्तरिकता ही इन छन्दों की जान है और उसी के कारण जहाँ-तहाँ अत्युक्तियाँ भी स्वभावोक्तियाँ सी जान पड़ती हैं।

सुजान के रूप की रीझ से उत्पन्न बेचैनी—बेचैनी और व्यथा की व्यजना का एक आधार घनआनन्द ने सुजान के रूप सौंदर्य को भी बनाया है। सुजान इनकी रूपशालिनी थी कि उसका वियोग कवि को दाढ़ें देता था। सुजान के रूप का अदर्शन ही मानो कवि पर पीड़ा के पहाड़ गिरा देता था। इस प्रकार की व्यथा को कवि ने दो प्रकार से व्यक्त किया है—एक तो अपनी आँखों की दयनीय दशा का कथन करके दूसरे मन की वेदना की विवृत्ति द्वारा।

घनआनन्द का प्रेम लौकिक था, रूप-सौंदर्य से उत्पन्न था, एक साधारण तरणी सुजान की छवि पर वे किदा थे, उसी का अदर्शन उनके प्राणों की पीटा का कारण हो गया था। उसके अभाव में आँखों की व्यथा का चित्र उन्होंने अत्यन्त संप्राण रूप से प्रकट किया है।^१ वे कहते हैं—रूप उजियारे सुजान की देल लेने के बाद अब ये आँखें और कुछ नहीं देखती, इनकी रीझ और लगन तथा टेक की अनन्यता देखने योग्य है, अपने प्रिय को पाने के लिये ये कौन-कौन से दुःख नहीं सहती? प्रिय पलन के लिए ये आँखें सदा रण्य, सतप्त और घबराई सी रहती हैं, जहाँ इनमें चंचलता थी वही अब एक प्रकार की जड़ता समझ गई है। इनकी बेचैनी निरन्तर बनी रहती है, खुली और बन्द दोनों स्थितियों में वे परेशान रहती हैं, दिन-रात परेशान रहती हैं, पल भर के लिए भी पलकें नहीं लगती। पूर्व सुख तो इन्हें अब प्राप्त नहीं पर उसी को पाने के लिए ये झुलने की तरह बहती रहती हैं, निमित्त होती हैं, जलती रहती हैं, चौकती रहती हैं। अनिद्रा, उलझन, बेकली, विपाकता यही इनका जीवन हो गया है। चिर दुःख ही इनका प्राप्य और भाग्य है। ये अपने प्रिय की सतत प्रतीक्षा करती रहती हैं, उनकी प्राप्ति की लाख-लाख अभिलाषाओं से भरी रहती हैं, उसके स्वागत के लिए पलकों के पाँवों के बिछाती हैं और उसके चरणों को घोंने की आकांक्षा में निरन्तर अग्रधार बढ़ाती रहती हैं। इनकी आशा अटूट है, ये उस परम रूपशालिनी के रूप और शोभा की शृङ्खलाओं में बँधी जो हैं। द्रवना सब होते हुए भी अनन्त दुःख ही विधाता ने इनके बाँट में रख दिया है। पता नहीं किस घड़ी में विधाता ने इनका गूजन किया जो इन्हे इतना दारुण दुःख भेलना पड़ रहा है। इनकी व्याधि असाध्य है पर जो हो घनआनन्द को एक बात का बड़ा बल और सन्तोष है और वह यह कि उनकी आँखें चाहे जितना भी दुःख महें परन्तु वे सच्ची आँखें हैं क्योंकि और आँखें तो मोरचन्द्रिका के समान देखने नही होती हैं—अर्धहीन और निरुद्देश्य-परन्तु इनमें किसी के प्रति चाह की भीठी पीर उठा करती है—

^१ सुजानहित : छन्द ३, ३५, ४२, ४३, ५१, ५६, ५८, ६४, १०५, १२०, १४५, १५१, १६५, १७६, १६६, २१२, २३०, ३०१, ३२१, ३४४, ३४८, ४५८, ४६२, ७, ८, ३६, १०६, १८२, २१०, २३५, २३७, २७८, ३२८, ३५३, ४६१।

मोरचन्द्रिका सो सब देखने की धरे रहैं,
 सुदृढ अगाध-रूप-साध उर आनहीं ।
 जाहि सूरु तिन हूँ सो देखि भूली ऐसी दसा,
 ताहि ते विचारे जड कैसे पहचानहीं ॥
 आन प्राण प्यारे के बिलोके अविलोकिवे को,
 हरष विषाद-स्वाद-वाद अनुमानहीं ।
 चाह भीठी पीर जिन्है उठति अनदघन,
 तेई जाँचैं साखँ और पाँखें कहा जानहीं ॥

घनआनन्द की आँखें शरीर का एक दुद्रुध अंग मात्र न होकर एक स्वतन्त्र अंग के रूप में वर्णित हुई हैं। ये आँखें अपना एक स्वतन्त्र व्यक्तित्व रखती हैं—उनकी एक प्रकृति है, एक आचरण पद्धति है चारों वह कितनी ही विचित्र वयो न हो। उनकी आँखें सकोच नहीं करती, ढीठ हैं, हठीली हैं, ओझी हैं, नोभिन हैं, भुवत्त हैं, चाह बावरी हैं, अविदेही हैं और इसी कारण उन्हें अपनी व्याधि सहनी पड़ रही है। विरह विकसित इन आँखों की मानाविष दशा कवि ने दिखलाई है—पानी में डूबकर ये जलती रहती हैं, प्यासी होकर भी जल बरसाती रहती हैं, अपनी अनोखी लाग के कारण ये सौती हुई भी जगती रहती हैं और जगती हुई भी मोती, पानी बरमाकर भी रस के पानी के लिए तरसती रहती हैं और सबसे विचित्र बात तो यह है कि अपनी होकर भी ये पगई हो गई हैं।

रूप-रीझे मन की दशा भी कुछ कहने योग्य नहीं। कवि कहता है—हे मुजान ! तुम्हारे स्वरूप को देखकर मेरा मन बावला हो गया है, मेरी सीख नहीं सुनता, मेरी रीझ उमड़ी पड़ गयी है मेरे चित्त में भीषण बेचैनी है, यह आश्चर्य है कि तुम्हारे रूप-गुण(और)को पकड़ कर भी मैं डूब रही हूँ। ये प्राण पकड़ तुम्हारे रूप का चारा पाकर फँस गये हैं, तुम्हारे विद्योग का वहेलिया इन्हें मारे डाल रहा है, रग-रस बरसाने वाली मुजान के बिना उर-पीर कहीं नहीं जाती, जीवा विष की ज्वालाओं में जलना है तथा कहीं भी कोई धर्म दिला देने वाला नहीं है। मुजान के रूप रीझे और स्वभाव-मुग्ध मन की दृष्टि पर विरहानुल दशा का जीता-जागता चित्र देखना हो तो इस छन्द में देखिए—

मेरी मनि बावरी हूँ जाय जान राम प्यारे,
 रावरे मुभाय के रमोले गुन गाय गाय ।
 देखन के आय प्राण आँखिन में भाँके आय,
 राखों परचाय पे निगोडे खसँ घाय घाय ।
 विरह विषाद दाय आँखुन की भर लाय,
 मारें मुरझाय मन-ताररेन ताय ताय ।
 ऐतें घनआनन्द बिहाय न बसाय दाय,
 धीरख बिलाय बिलताय फिरों दाय दाय ।

कवि के मन की वेदना का भी और द्योत नहीं है^१। रूप ने घनआनन्द के मन को

^१ मुजानहित छंद २५, ४६, ५३, ६१, ६६, ११८, १२४, १६८, १६०, २१५, २३५, २३७, २५५, २७६, २७८।

रिझा रखा है उसे देखने के लिए मन वायना बना रहता है, रीझ उमटी पड़ती है, चित्त बेचैन रहता है, जीवन जमिदाह बना हुआ है। हृदय में चाह की ऐसी जगहों की आग लगी हुई है जो बुझाने पर ज़ोर भमक उठती है, वह निरंतर मुकामों रहती है, कवि की मति सदा उस चिन्ता की आँख में खोटी रहती है ज़ोर ऐसी तीव्र व्यथा में बावली बनी रहती है, प्राण आँखों में आ-सावर झंक्ने हैं, प्रिय के न मिलने पर धैर्य का बाँध टूट जाता है और वे हा हा करके बिलला पड़ते हैं। विरह में पड़ा मन धूर्णवात में पड़े पत्तों की तरह चक्कर खाता रहता है, यह दुखी मन सदा सड़कों के समूह में घिरा रहता है, मोते जागते उसी मुजान का रूप-वर्णन दूग की तरह अन्तर में बसकना रहता है, मन दर्शन और अदर्शन दोनों ही स्थितियों में परेशान रहता है, प्राण सदा उसी के लिए कराहते रहते हैं, लगता है जैसे मन की यह गति गदा ही बनी रहेगी। इस रिश्तेदार ने हृदय के कज्जल-पात्र में मुजान का ही रंग-रूप पार रखा है, रोम रोम में वही ममाई हुई है, यह मन अब और कहीं लगने वाला नहीं, दोष समार इसके लिए भूना है। साधों में भरा हुआ यह मन अभिलाषों के आधिपत्य के कारण हतना घबराया रहता है और उतावली में रहता है कि मिलने पर (स्वप्न में) कुछ कह भी नहीं पाता, मौका हाथ में निकल जाता है। विरही अपने प्राणों का समर्पण करके भी मुजान को पाना चाहता है। इस प्रकार के उद्विग्नता मूलक भावों को व्यक्त करते हुए कवि ने अपनी मनोदशा का अत्यन्त जीता-जागता रूप सामने रखा है, हृदय की बेचैनी का इससे अधिक मर्म-गोचर दृष्टान्त और क्या हो सकता है।

सबट झूट में विचारें घिरे घुटे सदा,

जानी न परत जान। कैसे प्राण ऊबरे।

नेरी दुःखान की यह गति घनन्दघन,

चिन्ता मुरझानि सहै गाय रहै दूबरे॥

स्मृति जनित वेदना—विरह में प्रिय का स्मरण एक नितात स्वाभाविक मानसिक व्यापार है। स्मृति ही अनेकानेक विरहीदों की जननी है, कवि ने स्मृति जनित मनोदशाओं का विस्तार के साथ वर्णन किया है। सब तो यह है कि हर छन्द में ही स्मृति लगी हुई है, विरह की हर भावना के मूल में वह अन्तर्व्याप्त है—

तब तो छवि पीवत जीवन है अब सोचन सोचन जात जरे।

हिय पीव के तोष चु पान पले दिसलान सु यो दुख-दोष भरे।

घनआनन्द प्यारे मुजान बिना मग ही मुल-साज-समाज हरे।

तब हार पहार से आगन है अब आनि के बीच पहार परे॥

स्मृति जन्म प्रियोग-व्यथा के वर्णन में मुख्य रूप से कवि ने अपने वर्तमान में ही प्रेरणा ली है। उसकी वर्तमान व्यथा ने उसे उसने जितनी मुग्ध का स्मरण दिखाया है और स्मृति के जालों में कवि अपनी व्यापारों विरह दशा की ओर भी अधिक दयनीय पा रहा है। दिन और रातों के मुख याद जाते हैं जिसमें हृदय अधिकाधिक विदीर्ण हुआ दिखाई देता है, धैर्य छूटता हुआ दिखाई देता है और तटस्थ चीगुनी हो उठती है, फिर भी स्मृति घनआनन्द का पल्ला नहीं छोड़ती। घनआनन्द भी बीती बातों की याद कर-बरके इस विषम विरह दशा में भी कुछ राहत पा लेने है। परन्तु अतः यह स्मृति दुख को बचाने वाली ही है, जो को

जितना ही बहलाया जाता है स्मृति सञ्चय होकर जितना ही इस अनुरागी हृदय को सासली रहती है। जो रातें सुजान के संग वातां ही वाता में बीत जाया करती थी वही अब न जाने कहाँ की दीर्घता लेकर आया करती हैं, जो दिन जीवन का चरम सुख या फल दिया करते थे वे ही दिन अब यमराज से भयावह और लम्बे हुआ करते हैं, अगो की भी दशा और हो गई है, सुख रूपी सता के जब सहस्रहाने के दिन आये तभी वह मुरझाई जा रही है। इस प्रकार के स्मृति प्रेरित नाना व्यथा-मूलक भाव नवि ने अक्सि किये हैं।^१

शत्रु और प्रकृति के कारण विरहोद्दीप्ति—विरह व्यथा को जाग्रत करने अथवा उद्दीप्त करने में चतुर्विध की प्रकृति तथा शत्रुओं का बड़ा हाथ रहता है। प्रेम में ये ही सुख भी पहुँचाते हैं और अनन्त दुःख भी। घनआनन्द ने प्राकृतिक उपादानों को विरह व्यथा का एक अङ्ग साधन माना है, इनके माध्यम से ही वे अपनी बहुत सारी पीड़ा उकेल गये हैं। रीतिबद्ध कवियों के समान विधिवत् घनआनन्द ने वर्षा-वसन्तादि के छन्द नहीं लिखे बल्कि भावों के आवेग में जब जिस शत्रु अथवा प्रकृति के उपकरण पर दृष्टि गई है तब उनकी विरहोत्तेजकता पर छंद लिख गए हैं। घनआनन्द की दृष्टि-शत्रुओं में मुख्यतः पावस और वसन्त, महीनो में सावन और फागुन, स्थोहारो में फाग और दीवाली, काल में दिन और रात्रि तथा प्राकृतिक उपकरणों में चन्द्रमा, चाँदनी, खिले हुए कमल, सुरभि सरीर, मेघ, चपला और अन्धकार तथा पक्षियों में चातक पर गई है। इनके कारण होने वाली विरह-व्यथा की तीव्रता का उन्होंने अनेक छन्दों में भासिक चित्रण किया है।^२ शत्रुओं और प्राकृतिक उपकरणों से उद्दीप्त व्यथा के चित्रण में नवि ने बताया है कि पुरजिया उन्हें किस प्रकार सहक सहक कर दहकायी है, महकते हुए बादल किस प्रकार धुमक-धुमककर गरजते हैं, डराते हैं, अपनी शक्ति का प्रदर्शन करते हैं, और विरही का गला घोटते देते हैं। बदकती हुई चपला आँखों को चकाचाँध से भर देती है, निस्तेज कर देती है, टूटती हुई उल्का के समान तप्त करती है और कभी विरही का दुःख देखकर हँसती भी है। महकती हुई सुरभि साँसों पर हावी हो जाती है, सरीसृप समीर का स्पर्श अगो को दग्ध करता है, कामदेव से दूना दाहक हो जाता है, मयूरी की कूक हृदय में दूक उठा देती है और आँखों के बोल बलेजा बाँधे लेते हैं, अन्धकार राहु सा प्राणों को ग्रसता है तात्पर्य यह कि प्राणों को हराभरा करने के बजाय वर्षा उन्हें सुपाये देती है और जीवन धूमर एवं मग्नेहास्व हो उठा है। सारांश यह कि वर्षा जालीन सारी प्रकृति कवि के प्राणों को ग्रहक बनी हुई है। वसन्त अपने सहचार कामदेव को साथ लेकर विरहियों का तिकार करना। सावन की बूँदें शरीर का स्पर्श कर शीतल करने के बजाय उनमें आग छपका देती हैं, यह उल्टी गति देखिए—

बूँदें लज्जें सब अग दगें जलती गति प्रापने पापनि देखो ।

दीन सौं जागति आगि सुनी ही पं पानी सौं क्षापति आँखि देखो ॥

रग-रसावन सुजान के बिना पद्मगुण फीका लगता है—सुगंधि, जदन, अवीर, गुलाब धरार, सभी साँसों को घोट देने वाले हैं और हृदय को बेतरह अपीर कर देते हैं—

^१ सुजानहित छंद ८, ९, १४६, १२६, २७८, ३६, ५० ई ।

^२ यही : छंद ७६, ८४, १५७, ३२७, २२६, २६६, ३३८, २६३, ४५, ३४६, २७८, २६८, ३८३, ३६१, ४४, १६८, १८२, ५३, २७०, ३३८, १०७ ।

सोपे की धान उगामहि रोकिनि, खंडन दाहक गाहक को की ।

नैननि बैरो को है री गुनाल, छदीर उड़ावत घोरन ही को ॥

राग विराग धमार ह्यों धर सो, सोटि परयो दग यों सब हो को ।

रग-रचावन जान बिना धनधानन्द जागन फागुन फोरो ॥

दीपावली मगार से दिगन्ति जगने वाली होकर जाती है, दिन और रात जाने कहां की दीर्घता लिये जाने हैं, दिन झुलना नहीं, राग बरबटे संते भी नहीं बीठनी, रात के दुखों का तो कहना ही क्या—नापिन की तरह बिपत्ती राग अनन्त रूपों में विरही को डमती है। मुजान के पिना राग और दिन जिस प्रकार व्यतीत होते हैं उस व्यापक को कहा नहीं जा सकता खनने की माती स्वयं के दिन और राग ही हैं—

जाने बेई दिन-रात्रि, हलाने लें जाय परे दिन-रात्रि की छतर ।

ब्रह्मा भी प्राण खींच लेता है, जन्म के बजाय दिए देता है और शीतलता के बजाय बाह भी उतारी बाँधनी। वह तो कुटूँभ की तरह चबाए लेती है, प्रलयातिष्ठ के समान विरही को दुर्बल के लिए उमड़ती बली जाती है और उमड़ी ज्वाला है उसकी जो अम्बर से घरती की झार जाती है तथा लोगों को अनग की आँख में जलाए देती है। विषय बनल उदास बनाते हैं और सुरमित समीर दाह देता है, बाजुक प्राणों को बेघता है। इस प्रकार व्यापक प्रकृति अनन्त रूपों में विरही धनधानन्द को बेदना ही पहुँचाती है। कवि की बेदना अपने जान ही कुछ रम नहीं, उन पर मे मे प्रकृति उसकी अन्तर्ध्या की शतशत रूपों में बढ़ा देती है। कवि विरह होकर महीमत्त हो उठता है, अपने उनी मन्त्राण की मयामन्त्र जीवता के माथ उसने व्यक्त किया है। वर्षा, फागुन, रात्रि और दुर्हिया उसे सर्वाधिक पीड़ा पहुँचाते हैं, इनमे उसे किसी बेदना-बुद्धि होती है अन्य उपकरणों से उतनी नहीं।

अनंगदाह—वामदेवता भी विरही को कुछ कम पीड़ा नहीं देते, उनका काम ही है व्यपन्न रूप से तन और मन में प्रवेश कर दोनों को घम देना और एक अव्ययीय अमूर्ति और उत्कट वामनापूर्ण उत्तेजना से भर देना। अनंग संयोग में भी सदाता है पर तब उसका साधन सुलभ रहता है 'अतन-अतन' सम्भव हो जाता है पर विरह में विरही क्या करे, अनंग पीड़ा का जनधार सम्भव नहीं। उपचार रहित विरही को मनोजन्मा देवता जो पीड़ा पहुँचाते हैं उसे उस विरही ने सिखाया और कोई नहीं जानता। वानज्वर विरही के अंगों को तथा तथाकर क्षीण किए देता है, उसके प्राण मूर्छित हुए जाने हैं, अनंग रग में डूबा हुआ शरीर अतन-उपचार के बिना दिवर्ष हो रहा है, मगवाला होकर वामदेव धग धग में टूट उठा है, रोम रोम में उसके विजय की दुहुनी बज रही है यही सब बातें इस मंदन में दिखाई गई हैं। अनंग अंगों को प्रखलित करता है, हृदय के सुषों की दुनिया उजाड़ डालता है और अनन्त आपदाएं अपने गग में ले जाता है—

(क) मानी फिर न फिर अबलानि पं जान मनोज यों टारत मारें ।

(ख) रोम ही रोम परी धनधानन्द वाम की रोर न जानि निबेरी ।

(ग) घम अए रिपर पट लो मुरमो पिन दंग धनग मरीदनि ।

प्रेम-वैषम्य—प्रेम वैषम्य घनआनन्द के वाद्य में अवनीर्ण होने वाला सर्वप्रमुख भाव है, शत-शत छन्दों में सहस्र-सहस्र रूपों में इस प्रेम-विषमता की चर्चा हुई है और अनेक बार कवि ने अपने प्रेम की विषमता या विपरीतता का स्वतः उल्लेख किया है। बात यह है कि उनका निजो जीवन ही विरोधों और विषमताओं का जीवन रहा, सुख से उन्हें जैसे भेद ही न हुई थी, कम से कम अन्तर्साध्य से तो यही प्रमाणित होता है। उन्हें मुजान की चाह थी और मुजान उन्हें न मिली, मुजान से उन्होंने सर्वात्म भाव से प्रेम किया पर उसने इनका साथ न दिया यो कहिए इन्हे ठुकरा दिया। सारा जीवन उसी के वियोग में बिगड़ते हुए उन्होंने काट दिया, यही उनके जीवन की सबसे विषम स्थिति थी, इसी में उन्हें पागल कर रखा था। इनके प्रेम के अनेक निन्दक भी थे, कुछ ने इन्हें खुले-आम गालियाँ भी दी थी, उन्होंने उन सबकी परवाह भले ही न की हो पर उनसे इन्हे पीड़ा तो पहुँची ही होगी। मृत्यु भी इनकी अन्धालों के सिपाहियों के हाथों हुई, कृपाण की धार पर ये प्रेम-विरही सीधे उतार दिये गये, जिस आरे पर कट जाने और कृपाण की धारा पर डोङ्गे की बात औरी ने कही है वही बात घनआनन्द ने करके दिखा दी थी, कयनी और करनी का यह अभेद कितने लीज दिखा सकते हैं। ताल ठोककर प्रेम के अखाड़े में उतरने वाले प्रेमियों को इस प्रश्न का उत्तर देना पड़ेगा। घनआनन्द की बराबरी तो क्या यदि उनके चरणों के घूल के बराबर भी वे अपने आपकी सिद्ध कर सकें तो भी उनकी सारीफ की जा सकती है। सारा जीवन मुजान की स्मृति का स्तूप सा बनकर उन्होंने काट दिया, आज उनका जीवन और उनका काव्य उनके प्रेम का अविचल स्मारक है। ऐसी प्रेम साधना करने वाले घनआनन्द का जीवन विषमता का एक लम्बा-चौड़ा आरयान है। उनके जीवन की एक-एक घटना क्या प्रमुख घटनाओं के महत्वपूर्ण व्योरे हूँ न मानूँ तो क्या उनकी एक-एक साँस का उनकी एक-एक आह का इतिहास तो हमें पता है। उनका हर छन्द एक दीर्घ निश्वास है। अपने जीवन की इस विषमता से वे बेतरह विवश थे, वह उनके हृदय पर सबसे भारी पत्थर था, उस स्तूप की विशालतम चट्टान थी जिसका दर्द कभी निकलना न था, जिसकी पीड़ा कभी बन्द न होती थी। विषमता की वह चट्टान क्या थी? मुजान की निष्ठुरता, उदासीनता, अनमनापन, निर्मोहिता। एक तरफ इनका लगाव था, दूसरी तरफ इतनी उपेक्षा, एक तरफ इतनी पीड़ा थी दूसरी तरफ इतनी बेफ़िक्री, एक तरफ स्मृति दूसरी तरफ शुद्ध विस्मृति प्रिय का यही आचरण उनके हृदय को सदा साँसता रहता था, इसी घूल से उनकी सारी भावना वैषम्य-परक हो गई थी। विषमता उनकी भावधारा का ही नहीं, उनकी अन्तःसत्ता का ही नहीं, उनकी भाषा और अभिव्यक्ति का भी अपरिहार्य अंग हो गई थी इसी कारण उनका सम्पूर्ण काव्य विशेषतः मुजान प्रेम का व्यञ्जक प्रत्येक छन्द इस वैषम्य की अन्तर्ध्यापिनी भावना से ओत-प्रोत है, उनकी हर उक्ति में वैषम्य की भंगिमा किसी न किसी रूप में समा गई है। यह वैषम्य उनके तन-मन-प्राण का अभिन्न तत्व हो गया है, हर कथन किसी न किसी प्रकार का विरोध भाव या वैपरीत्य लिये आता है। विपरीतता शत-शत रूपों में ही मुखर हो उठी है।^१

^१ मुजानहित छन्द १६, १८७, १६६, १६८, २०४, २२५, २१५, २२७, २७८, २८०, १०८, १२८, २३७, २०२, ३२५, १३१, ११३।

धनजानन्द को अपने प्रेम की विषमता बड़ा दुःख भान था, उन्होंने स्वतः अनेकानेक छन्दा में इस पक्ष की ओर सतत चिन्ता की। अगर बार्द चाहें तो यह भी कह सकते हैं कि धनजानन्द की प्रेम-विषमता निदान रूप में स्वीकार की जैसा कि नीचे के छन्द से व्यक्त होता है पर यह समझ रखना चाहिये कि धनजानन्द प्रेम-विषयक किसी सिद्धान्त की स्वीकार करके या स्थापित करने के प्रेम करने नहीं गये थे। यह तो उनके जीवन की गहरी अनुभूति है जो अत्यन्त प्रीति रूप में प्रकट होकर सिद्धान्त-वचन में प्रतीत होती है—

मोहि दुल-बोय दोखें तोहि तोखें पोखें दुख,
छिन्नर मोहि चूरि तोहि राखें निपरक है।
रूपाय के जगदैं मोहि किहुंसावें स्वावें तोहि,
तेरें भूल जरें मोहि सानें ज्यों बरक है।
तोहि जैन चांदनी में सरनैं हरप-सुधा,
मोहि लारें बारें हृथें विषाद को भरक है।
बहूँ धनजानन्द धमडि उपरत बहूँ,
नेह की विषमता सुजान धनरक है॥

धनजानन्द ने प्रेम-विषय का भाव मुख्य रूप में तीन रूपों में व्यक्त किया है—

(१) प्रिय के निष्ठुर आचरण पर प्रकाश डालते हुए, प्रिय के अवगलन और अनुचित आचरण पर टीका-टिप्पणी और शिन्नायत करने हुए, (२) प्रिय के निष्ठुर या विषम आचरण के कारण अपनी बसा का वर्णन करते हुए, (३) प्रिय में प्रतिकूल या विषम आचरण न करने का आग्रह करते हुए।

प्रिय के निष्ठुर आचरण पर प्रकाश डालते हुए धनजानन्द जो कुछ कहते हैं उसका केन्द्रीय भाव यही है कि प्रिय अर्थात् मुजान या प्रेम पक्का नहीं है, न उसमें सतता है न एकनिष्ठता। हमके जनाब में उसका प्रेम छल और धोखा ही है। इस प्रकरण में सर्वप्रथम बात कवि यह बतलाता है कि प्रिय प्रेम और आशा जगाकर उदासीन हो जाता है जिसके कारण हमें ममार का उपह्म और लोच की निन्दा सुननी और सहनी पड़ती है, चारों तरफ यही चर्चा सुनाई देती है। प्रेम सम्बन्धी प्रिय के इन आचरण को अर्थात् प्रेम जगा करके स्वयं उदासीन हो जाने की बात की धनजानन्द ने तरह तरह से व्यक्त और स्पष्ट किया है।^१ वह कहता है कि प्रिय हमें सीधे बरसे जवाना है, अमून पिला करके विष देता है, गुणों में दोष बरसे छोड़ देता है, अपमग या घायल करके परवाह नहीं करता, ऊँचे से आकर वहाँ से नीचे पटक देता है या चही छोड़ देता है, स्नेह देकर रखाई बलिषार करता है, स्नेह सम्बन्ध जोड़कर तब के साथ तोड़ देता है, ममपार में सतारा देकर दुखी देता है, हृदय हर कर चिन्ताओं की चिता में जनाता है, हैमी-हैमी में धोखा देता है, रूप दिखाकर दूर हट

^१ मुजानहित : छन्द ६, ८, २१, २२, २५, ३३, ३८, ४३, ४६, ७४, ८७, १०८, १६०, ११६, १४०, १८३, २३२, २४६, २७२, ३६६, ३६७, ३८५, ४०६, ४४१, २६, २८, २१७, ३१५, २२६, २७१, २८३, २६७, ३१२, ३६६, २२२, २८२, २४८, २४४, ३४, ६३।

जाता है, मिठाई का टुकड़ा दियाकर खीच लेता है। ये सारे कवन प्रिय के प्रेम सम्बन्धी एक ही आचरण अथवा सत्य का पोषण करने हैं और वह यह कि प्रिय पहले प्रेमी के हृदय में विश्वास पैदा करता है फिर विश्वासघान करता है। इसी कारण कभी कभी कवि यह भी कहता पाया जाता है कि हे भगवान् अमोही से किसी का प्रेम न लगे। इसी सन्दर्भ में कवि ने मुजान के स्वभाव और व्यवहार के बारे में भी कुछ बातें कही हैं जो इस प्रकार हैं—प्रिय के हल में कड़ापन है, हृदय में कठोरता है, वह मृनता नहीं और न जवाब ही देता है, न मेरी सुनता है और न अपनी कहता है, सारा सुख मुद ममेदे बैठा है और दुःख इषर भेज देता है, अपनी करनी पर विचार नहीं करता, मूय मुला दता है, मारी पुरानी पहचान को पीठ से देता है जानकर भी अजान बनता है, रुगट करता है, प्रेम का प्रपच करता है, रोप करता है, अनुचित कर्म में विश्वास करता है, प्रेम का नाटक करता है, कृत्रिम प्रेम जतलाता है, किसी का दुःख नहीं समझता, आनन्दघन जीवन निधान होकर भी किसी की ध्यान नहीं समझता, पीछा पहुँचाकर भी पीड़ित नहीं होता, अनेक से प्रेम करता है या जतलाता है, जब जिससे चाहता है उससे प्रेम करता है, प्रेम करके दूर हट जाता है, किसी का रोना गाना उसके लिए एक बराबर है, अपने में ही मस्त और डूला रहता है, ऐसा निघटक है कि अपने प्रेमी की हत्या करने में भी नहीं डरता, निष्कण्ठ है। घनमानन्द उसकी निष्ठुरता के नाना दृष्टान्त प्रस्तुत करते हैं और क्रूरकर्मा प्राणियों (वधिकादि) से उसे अधिक क्रूर सिद्ध करते हैं। इतना मय कह जाने के बाद यही कहकर उक्त मन्तोप करना पड़ा है कि प्रिय के स्वभाव और आचरण के विषय में मोन रहना ही अच्छा^१।

प्रिया मुजान की निष्ठुरता ने घनमानन्द को किस स्थिति में पहुँचा दिया या इस बात को कवि ने बड़े विस्तार से अंकित किया है^२। प्रिय की निष्ठुरता कवि के जीव को अधीर कर देती है, आग में जलाती है, चिन्ता में घूर करती है, रोम रोम में पीछा भर बेती है, कलाती है, तडपाती है, धारी की भस्म बनाकर उड़ा देने की वृत्ति जगा देती है। विरही के प्राण बलमनाते हैं, चाय-चावरे होते हैं, उमड़ते हैं, उफनते हैं, सहमते हैं। वह अपनी दशा बड़े भी न तो बया करे, अन्दर ही अन्दर प्राण घुटते हैं यदि वह उसे कहता नहीं। वह कामास होता है, बुद्धि उसकी बावली हो जाती है, मय तरफ से विरोध और निन्दा के वाक्य सुनने पड़ते हैं, निर्लज्जता और हर्षणन का अनुभव होता है, उल्लो की भाँव में घन करण जलता है, हृदय विदीर्ण होता है, मृत्यु भी कुछ दूर से ही निरादर करके चली जाती है जिससे देहिक और मानसिक यातनाएँ कम नहीं होंगी बल्कि और बढ़ती हैं। मुजान की उदासीनता या निष्ठुरता की वज्रियाँ उसे ही अपने हृदय पर झेलनी पड़ती हैं,

^१ मुजानहित : दृन्द १६०, १६५, २२६, २४४, २५८, ३४५, ३६६, ३६६, ३६९, ४०६।

^२ मुजानहित : दृन्द ४६, ८७, ९२, ९३, १०८, १४०, २५८, २५६, २८०, २८३, २८४, ३१५, ३१८, ३२५, ३२६, ३८३, ३६८, ४४३, ४८६, ४६२, २६३, ३१२, ४८६, २५६, २८४, २६५, ३६१, १६०, ६३, २४१, २८४, ३२६, ३८५, ७४, २८६, २८४, ३१६, ३२६, ३३६, ३६५, ३६८, ३८६, ३६८, २१७, ६६, ७५, ३३१, २६२, २०६, ७, ५।

ऋतुएं मयावनी लगती हैं, सब कुछ सजड़ा सा लगता है, दृष्टि को कुछ मूमता ही नहीं। उद्वेग की तरंगों में पड़ा हुआ विरही घनआनन्द विफल होता है, स्मृति की आँच में तपता है, मिलन की आशा में दग्ध होता है, जीते जी अग्निदाह की मर्मांतक यातना घनआनन्द की निष्ठा के बिना जैनी भी तो नहीं जा सकती। घनआनन्द का प्रेम निष्फल है, कष्टप्रेम है, पानी बिलोने के समान है फिर भी वह रोभा रहता है। निर्भय प्रिय से प्रेम करके उसकी दशा देखने योग्य हो गई है—अधीरता, बौद्धिक अशक्तता, मानसिक दीनता-हीनता की दशा को वह पट्टेच गया है। प्रेमी तो इस दशा को प्राप्त हो रहा है और प्रिय है कि कान में रई बाले हुए है। कोमल चित्त वाला द्रवणशील प्रेमी प्रिय के अवयुगों के लिये पछनाता है—यह उसके रीम की, प्रेम-वैषम्य में भी उसके अनुराग की चरम सीमा है। कवि प्रिय के निरन्तर स्मरण, गुण-कीर्तन, निहारे और आत्मनिवेदन में नाना प्रकार से तल्लीन है; उसकी विवशता और आधीनता जीवन में व्याप्त रिक्तता, भ्रष्टदर्श, अनर्चन, वेदनावृद्धि, निष्प्राण दशा कही नहीं जा सकती। विरही कवि जैसे पीड़ा का वसय आगार हो गया है। कभी वह पश्चाताप करता पाया जाता है, कभी तरह-तरह से अपनी बेबसी जाहिर करता है, कभी अपनी निष्ठा और अनन्य प्रीति का इश्वार करता है, कभी वह अपने को ही समझाता है और पर्यं बंधाता है और नभी प्रिय से कहता है कि दो जांगू तुम भी बहा लो। सुगहारा ऐसा प्रेमी जनम-जनम में भी तुम्हें नबीब न होगा, यहाँ कवि का प्रेम सर्व बड़े मनोहर रूप में व्यक्त हुआ है—मेरो दुख देखि रोवौ फिरि कौन रोय है।^१ घनआनन्द ने कई बार प्रिय की भ्रष्टावस्था स्थिति से अपनी स्थिति की तुलना करते हुए अपनी दयनीय स्थिति का तथा प्रेम की और उसके परिणामों की विषमता का स्वरूप प्रत्यक्ष किया है। जो हो जैसा भी हो, प्रिय घनआनन्द के प्राणों की प्राण है। जो बात की एक बात यह है कि वे उसी पर ली जान से निसार हैं—वह उसके दोषों को भूला हुआ है, उसके दोष भी उसे गुण तथा प्रिय के व्यक्तित्व के आमुषण ही प्रतीत होते हैं। 'मो हिय कौं तो छोमोहिणी मोहीं' और 'कपट करेहूँ प्यारे निपट भले लगौ' आदि बहुरूप इय तथ्य की उन्होंने स्पष्ट घोषणा कर दी है। प्रिय की निष्ठुरता और प्रेम विषमता में उत्पन्न आत्म-दशा निर्दशन सम्बन्धी इन चित्रों की भी मर्मस्पर्शिता प्रमाधारण है।

प्रेम-वैषम्य के चित्रण में तीसरे प्रकार की भावराशि यह है जिसमें अपनी प्रिया सुजान से कवि ने यह आग्रह किया है कि वह अपनी निष्ठुरता छोड़ दे, अन्याय न करे, निर्मोही न बने आदि आदि^२। यह आग्रह नाना रूपों में किया गया है कभी सीधे स्पष्ट बयान द्वारा, कभी प्रश्न के रूप में, कभी प्रार्थना के रूप में, कभी मममत्ता बुझाकर या उपदेश के रूप में, कभी आत्मोपेक्षा के साथ जीर कभी व्यग्न के रूप में तथा स्त्री और भ्रष्टावृष्ट की स्थिति में भिन्नतर और फटनार के रूप में भी। बात यह है कि यदि प्रिय को अनुचित आचरण से रोका न जाय तो वह भी ठीक नहीं। प्रेमी सदा से प्रिय को ठीक राह पर लगाता आया

^१ सुजानरित : छन्द ७, ३३, ३८, ७१, १७७, २१, १८६, ३६१, ४३१, ३६५, ८६, २७, ६३, ११६, १८४, २२४, २७१, २१६, ४६५, ११६, १७७, ४०४, २८४, ३६५, २१७, १८७, ४१५, १३५, २४१, २६०, १०८, १५६, १७१, १८४, १६१, २६७, ४०६।

है, कम से इस विश्वास में उद्योग तो करता ही रहा है। यह उद्योग प्यार-पुचकार, समझाने-बुझाने से लेकर दौटने फटकारने तक सभी रूपों में हुआ करता है। जो प्रेम देता है अपना सर्वस्व निछावर कर देता है उसे फटकारने का भी पूरा अधिकार है। घनमानन्द ने अपने इस अधिकार को बड़ी ईमानदारी से कमाया है और कमाया है इसीलिये उसका उपयोग भी किया है। प्रिय का निष्ठुर आचरण, प्रेम भावों पर चलकर भी उसका असंगत व्यवहार ऐसा ही रहा है जो कड़े से कड़े शब्दों में फटकार के योग्य था। घनमानन्द ने प्रिय को निष्ठुर न होने की सलाह, अप्रिय आचरण से विरक्त रहने का सुभाव तथा अनुकूल होने का आग्रह ताना रूपों में किया है। प्रिय को अयोही होने, अन्याय करने, जिताने मारने, अपना घनाकर दूर करने, गेप करने, मँसवार से उबार कर धुंधले, अपने प्रेमी को लगाने, अमूल पिलाकर विप देने, विश्वासघात करने, मौन होने, रुठने, आँखें फेरने, दुख देने आदि से रोका गया है इन सभी में विरक्त रहने को कहा गया है। प्रिया में यह भी पूछा गया है और बर्बाद, आत्मीयता के साथ पूछा गया है कि वह अपने प्रेमी को क्यों प्यासा ही मारे डाल रही है, क्यों अनौत्ति कर रही है, मुनती क्यों नहीं? उसे ऐसा करने से क्या मिलता है? थोड़ा सा मिलकर वह बहुत भा दुख क्यों देती है? वेसम्हाल को सम्हालती क्यों नहीं? वह जातिर उसी का तो है, अपने प्रेमी को इसकी पीड़ा क्यों पहुँचानी है, हाथ पकड़ कर अलग क्यों हट रहती है? जीवन-दायिनी, मनमोहिनी, पयोद रूप होकर भी हृदय क्यों जलाती है और बदनामी क्यों सहती है? ऐसे प्रश्नों का एक ही अर्थ है कि वह अपने इन विपरीत और विपन्न आचरणों को बदले। उससे प्रार्थना भी की गई है कि वह अपने प्रेमी की बात सुने, निराश न करे, अपने द्वार से न हटाए, मन न फेरे, प्रिय की बातें सुने और अपनी भी कहे, अपनी भूरत दिखा दे और अपने कतने बड़े प्रेमी को खो न दे, आलस्य न करे, दया करके दूर से ही थोड़ा तर्जन दे दिया करे। कभी-कभी स्नेहसित्तवाणी में उपदेश देते हुए भी इसी आशय के भाव व्यक्त किये गये हैं कि सुजान अपने प्रेमी को स्नेह सहित आश्रित करे, उसे आदर मान दे, स्निग्ध दृष्टि से देखे, रोप न करे, अपने दरवाजे हटाये नहीं, अपनी ओर खींचकर छोड़े नहीं, अपने प्रशस्ति गुणों को क्लृप्त न करे, सज्जा जतन कार्यों से अलग रहे, अपने द्वितीय की ही हत्या ना जघन्य कर्म न करे, उसे क्लृप्त न करे, उसकी बातों पर आनाकानी न करे, खस्ता न घाए, प्रेमी को सहारा दे, उसके पाव पर नंग न छिटके आदि। कभी व्यग्र का आश्रय लेकर भी विरही को कहना पड़ा है कि खुद तो भीम करना और प्रेमी को तडपाना कुछ अच्छी बात नहीं, सेने के नाम पर सागे आते हो, देने के नाम पर पीछे हट जाते हो, दुख से तुम्हें क्या लेना देना, कभी दुख तो देना नहीं फिर पपीहो की वेदना उमे क्या मातूम, अपनी ही खुशी में मस्त रहने वाले को किसी और की वेदना का क्या पता। जरा स्वार्थ की सकीर्ण सीमा से ऊपर तो उठे। मेरी पीड़ा तो उसने लिये खेल है, यह खेल उसने बहुत दिन खेला है। उसके प्रेम में निष्ठा भी तो नहीं, नित नये फटे डानना ही उसका काम है, पकोरो की दुख के प्रपकार में झोककर खुद मस्ती

१ सुजान-हित पृष्ठ ७, ३३, ३८, ७१, २१, १८६, ३२२, ३६१, ४३१, ३६५, ११६, १८५, २२५, २७१, ३१६, ४६५, ११६, १०७, ४०५, २८५, ३६५, २१७, १८७, ४१५, ५० ७७ ।

को तरंगों में डूबी ही तो उसे आता है, यदि उसे देने में सकोच है तो वह लेता क्यों नहीं आदि आदि एक से एक चुटीसी बातें उसे कही गई हैं। स्त्रीरूप के बढ़ने पर कवि को फटकार, धिक्कार और अनुचित शब्दों के प्रयोग तक का सहारा लेना पड़ा है। अन्तर्व्याप्य ही तो ठहरी, अनुरक्ति को प्रभावना रोष और क्षोभ की गहरी उत्तेजना भी जगाती है और धनमानन्द मुजान को बैरिन, क्रूर, अपमानकारिणी, नितंज्ज, विद्रवासधार्तिनी, अधिक आदि बहुर फटकारते और धिक्कारते भी पाये जाते हैं। वे कहते हैं विधाता ने तुम ही निष्ठुर सृष्टि ही क्यों रची? मगवान न करे ऐसे जड़, अधिक, क्रूर और भयमूर (मूढ़ उजड़) से बिसों का काम पड़े। प्रेम-वैषम्य ने इस प्रकार के अतृप्ते भावलोका का सृजन धनमानन्द के काव्य में किया है।

प्रेम की हठना घोर एकनिष्ठता—मुजान के विरह ने धनमानन्द को क्या-क्या यातनाएँ सहने को बाध्य नहीं किया परन्तु उनके प्रेम में बन्नी कमी नहीं आई थी बल्कि विरह की भाँव में तपकर उनके प्रेम ने और भी मजिष्ठा रंग पकड़ लिया था। अपने बहुत से छन्दों में उन्होंने अपने इस प्रेम-निष्ठा का कथन किया है। प्रेम की यही एक बहुत बड़ी समुचितत हुआ करती है—वह टूट नहीं सकता, झुक नहीं सकता, बिधोम-व्यथा के भ्रमके पा-पा कर और भी गाढ़ा रंग पकड़ता है। कवि की प्रेम-निष्ठा और अनन्यता तथा प्रीति की दृढ़ता का स्वरूप इस छन्द में देखिये—

जब तैं निहारै इन झॉलिन मुजान प्यारे,
तब तैं गही है उर धान देखिबे की भान ।
रस भीजे बंननि सुभाय के रचे हैं तहाँ,
मधु, मकरन्द-सुधा नावो न सुनत कान ।
प्रान प्यारी ज्यारी धनमानन्द गुननि कथा,
रगना रसीली नितिबासर करति गान ।
अग अग मेरे उनही के संग रम रंगे,
मन-सिंघासन से विराजे तिन ही की ध्यान ।

विरह धनमानन्द की प्रेम भावना को सिधिल करने के बजाय और भी दृढ़ता प्रदान करता है। कोई भी यातना उसके प्रेमावेग को दबा नहीं सकती। उसके लिए दूसरा ठोर नहीं, दूसरा द्वार नहीं। सत्कार को वह ध्येय समझता है और निर्वको की पर्वाह नहीं करता, प्रेमी उसी को देखना चाहता है, उसी का गुण ध्वनन करता है, उसी के गुण गाता है और उसी का ध्यान करता है। मुजान की विरक्ति और निष्ठुरता भी उसे अपने निश्चय से विरक्त नहीं कर सकती। यही दृढ़ता और प्रेम की निष्ठा कवि में वह सामर्थ्य भर देती है, जिससे वह प्रिय के लिए कुछ भी कर सकता है। वह प्रिय की पोरतम कठोरता को भी कष्टना में परिणत करने की शक्ति और हिम्मत रखता है, वह प्रेम के मैदान की धूल में मिल जाना चाहता है। प्रेमी की दृढ़ता ने उसे प्रेमोन्मादी बना दिया है, उसमें वाक्ते की सी ली लग गई

¹ मुजानहित : छंद १५, ७१, ८०, १०१, ७, ८, ८३, ४६१, १०५, १०३, १२३, १२४, १६६, २२१, २४१, २६०, २६२, २१३, ३११, ४२२, २६७, २८२, २६० ।

है। मुजान न भी मिले फिर भी वह प्रेम करना नहीं छोड़ सकता, कवि के प्रेम की दृढ़ता, अनन्यता और एकनिष्ठता का इसमें अधिक ज्वलन रूप और क्या हो सकता है।

अभिलाषाएँ, लालसाएँ और उत्कण्ठाएँ—अपनी अभिलाषाओं और लालसाओं को व्यक्त करते हुए कवि ने बड़े सुन्दर ढंग से विरहावस्था में अपनी मानसिक दशा का परिचय दिया है^१, उसने अपनी आंतरिक इच्छाओं को वाणी देकर जहाँ एक ओर अपने प्रगाढ़ अनु-राग को संवेदित किया है वहीं नाना प्रकार की कामनाओं और अभिलाषाओं द्वारा अपनी खेचनी का भी इजहार किया है। विरही की सबसे बड़ी लालसा मुजान के दर्शन की है और इसके लिये उसके प्राणों में अनोखी उत्प्रेरणा है, विकलता है। अश्रुधरुण, तड़प, तृषा, कलिक्षेप की कठिनाता, सभी कुछ इसी कारण होती रहती है। प्रिय दर्शन की सतक लाल-लाल अभि-लाषाओं के साथ कवि की आँखों में समाई हुई है साथ ही जग-दुख-भजन को भी अभिलाषा विरही के प्रतप् में विद्यमान है, रोम रोम ये तरंगित काम की तरंग भी क्षीण पड़ने वाली नहीं। ये लालसाएँ कवि को प्रिय के आगे दीव-हीन कर के उसे अनुमय-विनय करने को बाध्य कर देती हैं, उसे उसके चरणों पर अपना सिर रख देने की इच्छा जागृत कर देती हैं। इन अभिलाषाओं के कारण ही विरही इतनी मरान्तक बेदनाएँ सह कर भी जीवित है। मानसिक अभिलाषा के दो चित्र देखिये—

(क) अभिलाषाभि लासनि भ्रांति मर्गें बरनीन रभाच ह्वै कांपति हैं ।
घनमनन्य जान सुधाधर-मूरति चाहि प्रक में कांपति हैं ।
दग साथ रहैं पल पौबड़े कं सु चकोर की खोपहि भांपति हैं ।
जब तें तुम आवनि-औधि बही नव तें भ्रंखियां भग मापति हैं ।

(ख) साक्षा कुल दूटें ह्वै रंगीनी अभिलाषा भरि,
परि ह्वै पलान बीच घसनि घसी सहै ।
सोच सुखी हते मान आनि कं सखिल बूडं,
गुरि जाय चापनि हो हाय गनि को कहै ।
तक दुख हाई देखी द्विरति सलाकनि सां,
प्रेम की परछाईं कठिन महा अहै ।
पियमनसा सौं चारी मिहंदो जनवरपन,
एरी जान प्यारी नेहु पायनि लखी कहै ।

सन्देश संप्रेषण—विरह में आत्म-व्यथा को व्यक्त कर अपना खी हल्का कर लेने का एक बहुत अच्छा साधन संदेश-संप्रेषण भी हुआ करता है। यह संदेश आटे जिस माध्यम से संप्रेषित किया जाय—पत्र द्वारा, पक्षियों द्वारा, प्राकृतिक उपकरणों, मेघ, वायु आदि द्वारा, दूतादि द्वारा अपना किसी अन्य प्रकार। इस माध्यम द्वारा भी विरह की तीव्रतम व्यंजनाएँ कवि लोग कर गए हैं। धनजानन्द ने संदेश भेजने के चार माध्यमों का उपयोग किया है—

^१ मुजानहित : छंद २६, २८, ७२, ७८, २६६, ३४८, ११७, ३२८, ३४३, ३०७, ४२८, २६१, २६८, ७६, २१३, ३४३, ३०६।

पत्र, दूत, पवन, और मेघ^१। प्रथम दो साधना तो कवि के विरह की अतिशयता के कारण व्यर्थ से हो हैं, विरह की परम उद्दिग्ध स्थिति में इतना अनुपात होता है, इतना मताप और इतनी टीस पैदा हो जाती है कि शरीर बेकाम हो जाता है जाँघों का कुछ गूँचना नहीं और पत्र लिखना असंभव हो जाता है—

विरहा-रवि सो घट ध्योम तच्छो विनुरो सो सिवै इक्लो छतियाँ ।

हिय-सागर तें हृग-मेघ भरे उघरे बरसै दिन और रतियाँ ॥

धनप्रानन्द जान अनोखी बता, न लखों रई कैसे तिखों पतियाँ ।

नित भावन होठि सु बँठक में टपकै बरनी तिहि ओषनियाँ ॥

धनप्रानन्द कहते हैं कि किसी समय स्थिर चित्त के यदि पत्र लिखने या लिखाने की ही चेष्टा की जाय तो भी विरह जाग्रत हो उठता है, प्रिय की स्मृति विरह के तीव्रतम आदेशों को उभाड़ देती है शरीर झनझना उठता है और उँगलियाँ पगु हों जाती हैं, विरह का संताप पत्र लिखने नहीं देता। यदि मदेन ही किसी की जवानी भेजने की चेष्टा की जाय तो वह चेष्टा भी चेष्टा मात्र ही होकर रह जाती है क्योंकि उन विरहान्ति ज्वाला सदेशों की हृदय में रमना तक ले जाना ही असंभव है फिर उन्हें चुनना तो अवलम्बनीय ही है। कवि-भावना की भाषा में बात की जाय तो इसे हम यों कह सकते हैं कि जिनके कान अर्वा के समान ह। वे ही ऐसे सदेश सुन सकते हैं और जिनके मुँह भट्टिया के समान हों वे ही ऐसे सदेश कह सकते हैं। 'पाती-मधि छाती-धन' वाले छन्द की प्रसिद्ध उक्ति को आचार्य न० विद्वनाथ मिश्र ने स्वानुभूति निरूपिणी कहकर रीतिवद्ध कवियों की उदात्त उक्तियों से पूरक बतलाया है क्योंकि यहाँ नाप-जोख नहीं तथा धिरही अपनी ज्वाला में स्वयं ही भस्म होना है किसी और को भस्म नहीं करता, दूसरे के लिए इतना ही कहा गया है कि वे ऐसी बातें सुन नहीं सकते^२। इस प्रकार न पत्र लिखे जा सकते हैं और न विरह ज्वाला से जलते हुए सदेश ही भेजे जा सकते हैं—'प्रिय गैल सदेमन हू की यकी'। सोते हुए भी जगने वाला, रात में बरसा उठने वाला, आपाद मस्तक विरह ने प्रकम्पित धिरही पत्र नहीं लिख सकता। एक पत्र धनप्रानन्द ने भेजा भी था जाने किन समय, जान किम प्रकार, पर वह पत्र कागज पर नहीं लिखा गया था—हृदय को ही कागज बनाकर उसी पत्र में पेम क्या लिखी गई थी पर वह किम प्रकार टुक-टुक कर दिया गया था और बाँचा भी नहीं गया था। तथ्य का मार्मिक उद्घाटन कवि ने हृग छन्द में किया है—

पूरन प्रेम को लन कहा पत्र जा मधि सोबि सुपारि कं लेख्यो ।

साही के चार बरिअर बिचित्रनि यों पवि के रवि राखि बिसेख्यो ।

ऐसी हियो हित पत्र पवित्र जु आन कया न कहूँ अवरेख्यो ।

सो धनप्रानन्द जान प्रजान लौ टूक कियो पर बाँचि न देख्यो ।

अब रह जाते हैं दो साधन, दो प्राकृतिक उपकरण पवन और मेघ। पवन से दो बातें कही गई हैं एक तो यह कि मेरा सदेश कौन बहेगा और कौन मुँगा (छोटों की बात

^१ मुजानाहित : छन्द २७४, २०६, ३४१, ४२८, ३३१, २५२, ३३६ ।

^२ धनप्रानन्द प्रभावली : पाठ, मुद्र : पृ० ३२ ।

वड़े लोग नहीं सुना करते) परन्तु पवन की शक्ति, गुण और ढरकोंही बात—‘पर-दुख दल के दलन कौं प्रभजन हौं’—देखकर विरही उसे अपनी व्यथा के निवेदन का कार्यभार सौंप देता है। दूसरी बात पवन से यह बनी गई है कि तू जो सभी दिशाओं में जाता है, कृपा करके मेरा यह कार्य कर दे—‘विरह विद्याहि मूरि धातिन में राखौं पुरि, धूरि तिन पादन की हा हा नेकु आनिदे।’ ऐसा ही एक निवेदन पञ्चम्य के प्रति भी किया गया है जो बहुत प्रसिद्ध है तथा जिसमें प्रतीकात्मक पद्धति से मुजान-प्रिया तब कवि ने अपनी विरह दशा निवेदित करने की प्रायत्ना की है—‘परकानहि देह को धारे फिरौ ।’^१ संदेश प्रेषण के एतद्दो में विरही की अति सतप्त दशा, विकलता, अश्रु-प्रवाह, अग्निदाह आदि का चित्रण पर्याप्त मार्मिकता से बन पड़ा है और वायु तथा मेघ द्वारा अपनी दीन हीन स्थिति को प्रिय तक सवेदित करने की ओर प्रिय के चरण रज को अपने पास ले जाने की विनय की गई है।

प्रिय का गुण-कथन—पद्मजानन्द ने अपने विरह निवेदन में केवल मुजान की निष्ठुरता का ही वर्णन नहीं किया है, उसके गुणों का भी अनेक बार कीर्तन किया है। यह अवश्य है कि आक्षेप, निष्ठुरता और प्रिय के प्रेम वैषम्य की बातें बहुत बड़े पैमाने पर क्षमाधारण विस्तार से कही गई हैं। वेदना और विरह व्यथा से पीड़ित चित्त से प्रेम-वैषम्य और प्रिय के निर्भय आचरण की सविरतार चणना स्वाभाविक ही है पर प्रिय के गुणों से कवि का ध्यान सर्वथा हटने नहीं पाया है, अनेक बार उसकी गुणावली का स्मरण किया गया है और साथ ही साथ उससे विरह की पीर हर लेने की प्रार्थना भी की गई है। कृपा की याचना करते हुए प्रिय की गुणावली का स्मरण स्वाभाविक है।^२

दया की याचना—विरही कवि ने कितनी ही बार प्रिय से अत्यंत दीन होकर कृपा की याचना की है कि वह उसके विमोह मत्ताप का शमन करे। विरही के हृदय में प्रिय की दया की आकांक्षा सर्वथा स्वाभाविक है, विरह उसे परम दीनता की स्थिति में ला गटकता है।^३ प्रिय से दया की याचना करते हुए कवि को अपनी हर प्रकार की दीनता और असमर्थता व्यक्त करनी पड़ी है। अपनी विवशता और प्रिय के ही एक मात्र आश्रय होने और उद्धारकर्त्ता होने की बात भी बही गई है, कवि को अपनी ठेक और प्रीति-निष्ठता भी बार बार दुहरानी पड़ी है तथा प्रिय के महत्व को ध्वनित करने वाली बातें पद-पद पर बहनी पड़ी हैं। बारतव में दैन्य भाव के साथ-साथ ये अन्य भाव इस प्रकार जुड़े हुए हैं कि इन्हें पृथक् करके दीनता दिखाई ही नहीं जा सकती और कृपा की याचना भी नहीं की जा सकती। जिसने अपना सर्वस्व निःलाचन कर दिया हो उसे जीने के लिए याचना के बिना और मार्ग भी क्या बच रहता है—‘हार्यो सब गाँति ओ, जिहारो सो बहा कर’। याचना इन बातों की गई है कि प्रिय विरही की याद करे, उसे सुख का दान दे, उसके मन का

^१ मुजानहित - छन्द ८६, ६०, ३५०, ३५१, ३५२, ३५५, ३५८, ३७६, ३६१, १४७।

^२ वही . छन्द ८६, ६०, ३५०, ३५१, ३५२, ३५५, ३५८, ६, ७, ४६, २४, ६२, ७१, ८१, ११७, ११६, १२२, १२३, १२४, १३८, १६४, १८८, २०३, २०५, २२८, २४३, २६०, २७१, २६१, ३४०, २६१, २६५, २७३, ३७७, ३६२, ३६३, ४२५, ४२६, ४३१, ४४४, प्रकीर्णक २७।

माया करे, वियोग को मिलन में परिणत कर दे, आलस्य-उदासीनता और निष्ठुरता छोड़कर जल दे, रस दे, जीवन दे, तरसाये नहीं बल्कि अपने 'मोह-आवरो' प्रेमी को दर्शन देकर आनन्दधन की वर्षा करे, प्राण चक्कोरो को अपना मूस चद्र दिखावे, रोग का उपचार करे, झिड़के नहीं अपने पास ही शरण दे, मान न करने का दान दे, प्रेमी के अवगुणों को न देखे, अपने पास में ही बसा ले, तटपते हुए प्राण मीनों को जिला ले, अपने प्रेमी को टेक को देखे, बेचारे चातक की चूको को नहीं, जब इतनी वेदना सह लेने के बाद उजाड़े नहीं, कृपा कर उसकी पुकार सुनें, वियोग को धीच से हटा दे, अपने चातक की ओर ध्यान दे, विरह के तम को उद्योत्सना में परिणत कर दे, अपनी सुधा पूर्ण हँसी और चित्तवन से जीव को जिला दे, उसकी ओर स्निग्ध भाव में देखे और उसके हृदय में घस जाय, छिप कर हृदय न जलाये बल्कि बाहर आकर हृदय में छा जाय, विरह की दावाग्नि को अपने सयोग द्वारा शीतल करे, जीव रूपी चातक की सारी आशकाएँ, उसके मन के मारे खटक हर ल, भुला न दे वरन् कृपा करे, अपनी रस-रग पूर्ण मधु वचनावलों का माधुर्य उसके कानों को पिलाये, अपनी गति की सुन्दर शोभा के साथ उसकी आँखों में बने और प्रिय के हृदय की सारी अभिलाषाएँ पूरी कर उसकी रीझ को मार्पक करे, आलस्य और विदवासाघात के बजाय अनुकूलता प्रदर्शित करे, अपनी कृपा डरक की जगा दे, प्रिय की विनय मान ले और उसके प्रति कोमल आचरण करे ।

प्रिय के प्रति दीनता प्रदर्शित करते हुए इस प्रकार के भाव व्यक्त किये गये हैं—इस दीन की दशा तो देखिये, इसे आपकी ही टक लगी हुई है, यह दीन जीव आपके द्वार पर पड़ा हुआ है, आपके मोह में व्याकुल यह आपका ही चातक है, देखिये न । यह बेचारा रोगराज वियोग का सताया हुआ है, यह आपके ही प्यार का पाला हुआ है, हा हा । उने आगे दर-बाजे से हटाइये मत, इसके लिए दूसरा द्वार ही नहीं है, चिताओं की चिता में अब अधिक जलने नहीं बनता, इसके अवगुणों को लेकर आपको क्या करना है, ये प्राण जल-विरत मछलियों के समान हो रहे हैं, हे रसरसि ! ये आपकी ही मछलियाँ हैं, जरा इनकी टेक का तो विचार कीजिये, यह लोभी जब टब लगाकर आपकी ही ओर निहारा करता है । तुम्हीं तक इसकी पहुँच है, यह तुम्हारी ही दुहाई बोल रहा है, अपनी अनत अधीरता में तुम्हें ही पुकार रहा है, तुम यदि कृपा न करो उसे त्याग ही दो तो उसका क्या बन है, तुम्हें वह स्वेच्छानुरूप क्रुद्ध करने को बाध्य तो नहीं कर सकता, वरन् तुम्हारी कृपा (टरक) का ही सहारा है, इन अनर्गल आँखों की क्या दशा है ये बेचारी तो किसी भी मिनती में नहीं, तुम्हारे बिना तो ये एबदम तुच्छ और हीन हो गई हैं, हे रम भरे दरारे (दयानिधान) इन चातकों की चूक पर मन ध्यान दीजिये और 'नोर भ्यारे मोन श्री चक्कोर चवहीन हूँ ते प्रति ही अधीन दीन गति मति देखिये ।' प्रिय के लिये लालसा या नलक जितनी तीव्र होती गई है दीनता भी उतनी ही अधिक परिमाण में उतनी ही अधिक तीव्रता में व्यक्त हुई है, जो बेचारा अपना सब कुछ तुम्हारे ऊपर निछावर कर चुका है यह रोने गिड़गिड़ाने के निवा और क्या कर सकता है । हमारा मन करता है तुम्हारे पैरों पर गिर पड़ूँ, तुम्हारे चरणों की अपने मिर में लगाऊँ, आँखों में स्पर्श करूँ, हृदय और प्राणों में बसाऊँ, चूमूँ और उनकी शोभा देख-देखकर अपने कपोलों में उन्हें स्वच्छ करता रहूँ । ये निश्वास तप रहे हैं

जहाँ भी रहो जैसे भी रहो । हम दुःख सहती हैं बस हमी दुःख सहती रहे, तुम क्यों मरो ।' यहाँ भी प्रेम-वैषम्य का सौंदर्य देखने लायक है—वृष्ण गोपियों की वेदना देख सकते हैं, गोपियाँ वृष्ण को वेदना सहते नहीं देख सकती । यह भावोदय और भाव-शान्ति कितनी मधुर है, कितनी मनोवैज्ञानिक है, अन्तःकरण की एक स्थिति विशेष का कैसा जीवन्त रूप उपस्थित करती है । गोपिका एक बार चाहती है कि प्रिय भाँ जरा हमारी तरह वियोग के दुःख भेल से तो मजा आ जाय, उसे भी पता चल जाय कि वियोग की पीड़ा वैसी होती है, फिर अपना आचरण सुधार लेगा, फिर हमें कभी दुःख न देगा । प्रतिकार के इस दूषित भाव का पहले तो उदय हुआ, दीप्त ही फिर दूसरा भाव आता है, मन में सन्निधार जगता है—नहीं नहीं । ऐसा क्यों हो । हमारे प्रेम के आल-बाल को पीड़ा क्यों पहुँचे । उसे पीड़ा पहुँचो तो हम क्या सुखी रह सकती हैं ? हमारे सुख का दारमदार तो वही है, वही यदि कष्ट पायेगा तो हमारा अन्तःकरण उस पीड़ा से विरक्त कैसे रह सकता है । आखिर वट भी तो हमें भेलनी होगी, हमसे अच्छा है कि प्रिय मुख से रहे । हम भेल रही हैं वह व्यथा, हम भेल सकते हैं, हम भेलती रहें । दोनों क्यों दुःख पायें ? कम से कम एक तो सुखी रहे और विशेषकर वह जो हमारे प्राणों का प्राण है, जिससे हम इतना चाहती हैं । उसके भगल की कामना की यह वृत्ति कितनी मानिक है, कितनी अन्तःपशुपिणी है और कितनी निरदल है । इस भावामिष्यक्ति के टक्कर के छन्द अन्य कवियों में दुँवने पर भी नहीं मिलेंगे । रति बद्ध कवि इस तर्क-वितर्क पद्धति से अन्तर के स्वरो को कभी सुनर ही नहीं कर सकता, पीड़ा का पूरा भार भेलें बिना ऐसी आह निकल ही नहीं सकती, प्रेम का पूरा पथ पार किये बिना अन्तर से ऐंम कोमल भाव-कुसुम खिल ही नहीं सकते, मुकुमार भावों की ऐसी भाँकी सामने साथी हो नहीं जा सकती—

लगँगी मुम्हें हूँ कहीं कबहूँ सनेह-बोद,
मेरी तो दुहेली पोर अन्तर पिराय हो ।
कहा जानो ऐसो दिन होयगो क्ये धौँ दिया,
विषम विद्योह द्योत रतिहि बितायही ।
धैल ब्रजमोहन छबीले धनप्रानन्द नु,
मोहि फिर प्रापन हूँ बुखनि दुखायही ।
तातें तुम सुखी रहो होँ ही दहौँ होँ क्यो क्य,
सपदिन ताती छाती सपदि सिराय हो ।

इसी प्रकार के और भी अनेक भाव कवि ने किये हैं ।^१

अपना ही भाग्य छोड़ है प्रिय का क्या दोष—प्रेम पात्र की निष्ठुरता के बावजूद भी प्रेमी उसे चाहता तो है ही, उसे निर्दोष भी बताता है । विषादा ने ही हम दोनों के भाग्य में भिन्नता रख दी है, प्रिय का दोष नहीं । यह एक विशेष भाव है जो अनेक बार कवि द्वारा कथित हुआ है ।^२ विरही धनप्रानन्द ने अपने भाग्य का छोटा और प्रिय की निर्दोष अनेक बारणों से कहा है । इन आशय की उक्तियों के पीछे रोम-स्त्रीभू, बेचसी, सोम, व्यग

^१ सुजानहित : छन्द २३२, २५७, ३०३, ३६५, ३१६, २३२, ६६, प्रकीर्णक ५२ ।

^२ यही : छन्द ६६, २५७, २२५, ४६२, ३६५, ३२३, ४६६, प्रकीर्णक ५ ।

बहुत कुछ दिया हुआ है। मात वेदना सहते-सहते भी ऐसी प्रतीति होने लगती है कि मुझ से हमारे भाग्य में ही नहीं। यहाँ पीड़ा का बाधक्य और स्निग्धता बहुत स्पष्ट है। यहाँ कहा गया है कि जापको जो अच्छा लगे कीजिये हमने तो सब कुछ चीज नडाकर भगोकर कर लिया है वहाँ आभ्याघोषता के साथ साथ व्यंग दिया ही हुआ है। इसी प्रकार उन कथनों में भी जिसमें ये अंशय निबलते हैं—निर्दोषों को क्या दोष दिया जाय अर्थात् वे तो जन्म से ही विद्याता के वृषा पात्र हैं अथवा यह कथन कि तुम तो गुणों की खान हो, जैसे ही बने हो। हमारा ही भाग्य निकम्मा है जिसका हम पूरा भोग भोग रहे हैं अथवा यह उक्ति कि हम तुजाने तुम्हारा समय तो सदा मुझ से बीता है, सदा मनचोता होता रहा है, तुम सुखी रहा। हम तो चिर दुखी हैं, प्रारम्भ से दुखी हैं, विद्याता ने हम दुखियों की जाति ही विचार करके बना दी थी, तुम जितना भी चाह उतना अभ्यास करो तुम्हारा जन्म इसी-लिए हुआ है—इतना कथना में अनिश्चय सांभ विवशता में पीड़ित हो सोदण व्यंग के रूप में फूट पड़ा है। इस तरह हम देखते हैं कि प्रिय के दोष पर परदा उतना नहीं डाला गया है अथवा उसे निर्दोष उतना नहीं ठहराया गया है जिसका व्यंग द्वारा उसे समर्पित किया गया है। भाग्य को दोष देकर प्रिय को निर्दोष घोषित करने वाली कुछ पंक्तियाँ देखिये—

(क) इस बात परी सुनि रावरे भूलनि, कर्त उदाहने बीजियं हू।

अब तो सब सोते घडाय लई सु कष्ट मन भाई सु कीजियं हू।

(ख) तिन्हें यों सिराति छाती सोहि वं लगति तातो।

तेरे बढि भायो हू अंगारनि वं लोटिबो।

(ग) हौं सु भले ही कहा कहिये हम आपने पूरन भाग सहै हो।

आजि निगोडिन ही यह दोष अरु तुम तो गुन-भास-गहै हों।

(घ) जान सुखारे ररो, रहि आए ही होति रही है सदा चित चोतो।

हैं हम ही घुर की दुगहाई बिरसि बिचारि कं जाति रची तो।

(ङ) मेरोई जीव जो माग्न मोहि तो प्यारे कहा तुम तो कहनो हू।

आजिनि हू पहचान लजी कष्ट ऐसोई भागन को लहनो हू।

मन के प्रति कथन—कुछ छन्दों में कवि ने मन, जीव अथवा चित्त को समर्पित करने हुए भी कुछ उक्तियों की हैं। ऐसे छन्दों में अन्त करण की उक्त सत्ताओं की प्रायः पदवार ही बताई गई है। उमरें पीछे मूलभाव यही है कि मन पहले तो बिना समझ-बूझ, पूछे-ताछे प्रिय के पीछे लग गया था, अब मानना था जीवन यापित करना पड़ रहा है तब विवश हो होकर रो रहा है। कवि का कहना है कि यदि रोना ही था तो पहले क्यों नहीं सोचा ? नहीं जानते थे कि यह प्रेम है कोई पिलवाड नहीं। अब मन ने मूर्खता की तो यह भुगतें। ऐसी उक्तियों में साम, काँट-फटकार, आत्मशताब्जा आदि वृत्तियाँ ही मुख्य हैं। ना को प्रताडना की एक-आध उक्तियाँ देखिये—

(क) बिन्दो निहि दोष न जानि सबो, लु गयी मन को तजि रोषन ते।

जिय ता दिन थों अब आनुर क्यों, तब तो तन को बिरबायो न ते।

(ख) विप सं विमारयो तन, कं वितानो भावचार्यो ।
 जान्यो ह्रतो मन ! तं सनेह कटु खेत सो ।
 अब ताकी ज्वाल में पजरबो रे नली भांति ।
 नीकें सहि, असह उदेग दुख सेन सो ॥

कुछ अन्य मनोदशाएं - कुछ स्फुट भाव—उपर्युक्त विरह मूलक भावराशियों के अतिरिक्त कुछ बड़ मुदर भाव और विशेष मनस्थितियों के स्फुट चित्र जहाँ-तहाँ घनभ्रानन्द के विरह काव्य में देखे जा सकते हैं ।^१ एक भाव तो यह है कि वियोग में सब कुछ उल्टा हो जाता है, हर वस्तु की प्रकृति बदल जाती है । मुण दोष हों जाता है और औषधि रोग को बढ़ाने वाली हो जाती है, प्रेम का वैपम्य प्रेमी और विरही के जीवन और जगत् का वैपम्य हो जाता है, भयुक्त वस्तुएँ और स्थितियाँ प्रतिकूल हो जाती हैं । दूसरा भाव यह है कि विरही को दुर्दशा का कोई इलाज नहीं—एक तो विरही का रोग ही कोई साधारण रोग नहीं 'रोग-राज' है दूसरे इसकी औषधि किसी वैद्य के पास नहीं, घनवस्त्रि के पास भी नहीं । यह भर्ज ही ला-इमाच है । सब कहते हैं कि दर-दिन की दवा नहीं हुआ करती, महा-विरही घनभ्रानन्द एक कदम आगे आकर कहते हैं कि इस भर्ज की जितनी दवा की जाती है यह भर्ज उतना हो बढ़ता जाता है—'औषधि हू रोग पोषी' यल ही रोग का विवर्धक कारण हो जाता है । विरह का रोग औषधि पाकर दबता नहीं बढ़ता है । यह भाव उर्दू शायरो ने भी सुन्दर ढंग से व्यक्त किया है—'मर्ख बढ़ता ही गया उयो ज्यो दवा करी ।' तीसरा भाव यह है कि विरह, प्रेम, प्रेमी सभी जनोंके हृदय करते हैं, प्रेम में दर्शन-अदर्शन, मिलन-अमिलन दोनों स्थितियों में ग़र्भी दशा रहा करती है, प्रिय सर्वत्र दीखता है फिर भी पोछा बनी रहती है । इसी प्रकार विरही सोते हुए जगता है, जगते हुए सोता है, उसकी हँसी में रदन और रदन में हास समाया रहता है इसी प्रकार उनके लाभ में हानि और हानि में लाभ निस्तर्ण रूप से व्याप्त रहता है । वे त्रिदोषाभासात्मक अवस्थाएँ विरही की अत्यन्त विचित्र, कठिन और दुर्भर स्थिति का घोटन करने के लिए ही दिखाई गई हैं । एक चौथा भाव है वियोग में संयोग का । जिस प्रकार संयोग में वियोग की छटक बनी रहती है उसी प्रकार वियोग में भी संयोग की भी विद्यमानता बही गई है—हृदय में तो प्रिय रहता ही है आँखों में भी वह भूँका करता है । मन हो वह पापिक रूप से विमुक्त अथवा दूर हो स्मृतियाँ तो उसका मानस-संयोग करता ही करती हैं, प्राणों की तटस्थ भी प्रिय को स्वप्न में ला निजानी है—

ऐतें जहाँ कैंसे घनभ्रानन्द बनाऊँ दूरि,
 मन-सिधातन बँठे सुरति-नहोष हों ।
 दीठि-आगे डोली जी न बोली कहा बस लागै,
 मोहि तो दियोग हू मैं दोस्त समोत्र हों ।

पाँचवाँ भाव, भाव वषो चित्र विरह की अन्तिम अवस्था का है जिसका चित्रण कई छंदों में हुआ है । वियोग का आधिक्य विरही को बार-बार मरणासन्न स्थिति में पहुँचा देता

^१ मुजाबहत : छंद २२४, २२०, २७६, २७७, ३३७, ६१, २२०, २७७, ३३७, ६१, २८०, २७६, २६६, ७२, २१४, ५७, ६४, ५४, ६२, ११८, २४३, २८०, ३१८ ।

हैं। मृत्यु के समीप पहुँचते हुए प्राणी की सी व्यथा, कृमिता, कष्टाचरोध, स्वासकटता, विवर्णता, आँखों का पथरा जाना आदि बातें विरही की चरम व्यथा सूचन करने वाले चित्रों में प्रकट हुई हैं। विरही विधाना से उस घड़ी की याचना कर रहा है जब वह अपने प्राणों की भेंट चढ़ाकर प्रिय से भेंट कर सकेगा—'अब धनप्रानन्द सुजान प्राण दान भेंटो, विधि बुधि-भ्राणर प लाँचत यहै घरों।' विरही प्रिय को दुँडता-दुँडता बावसा हो जाता है, उसकी मति लो जानी है, वह कहाँ जाये, उसे कहीं भी ठिकाना नहीं, वह घर को उजाड़ करके वन में जा छिपता है—ऐसी हावत हो जाती है कि जीवन को नींद आ जाती है और मरण दया कुड़ बहूत दूर नहीं रहती—'बनो भ्रानि ऐसी धनप्रानन्द प्रनसी दसा, ओवी जान प्यारे बिन जागै गयी सोय है।' विरही को ऐसी मरणासन्न स्थिति भी धनप्रानन्द ने प्रकट की है जिसमें उसके हृदय में अन्न अन्त तक प्रिय की आधा की तरफ उठनी दिखाई देती है। विरही मृत्यु की कामना करता है, प्राणों की बलि चढ़ाकर प्रिय को पाना चाहता है पर दो में से क्या एक भी सम्भव हो पाता है? नहीं, उसे न प्रिय मिलता है और न मृत्यु ही—

क्यों करि बितैयै, कँनै कहाँ यों रितैयै मन,

बिना जान प्यारे कब जीवन से चुकियै।

बनी है कठिन महा, मोहि धनप्रानन्द यों,

मोचो मरि गई आसरो न जित चुकियै ॥

बहुत वेदना सहता है पर विरही मरता नहीं, यदि वह मर जायेगा तो क्या कौन भोलेगा। वेदनाओं के लिये ही पैदा हुए विरही का और तो और मृत्यु भी निरादर कर जाती है—

फूटि फूटि दूक-दूक ह्वै के उडि जाय हियो,

बधियों अचभो, मोचो निदरि करे गई।

गोपियों का विरह निवेदन—धनप्रानन्द की प्रेम-वेदना की मुख्य वृत्ति 'सुजानहित' है जिसमें मूलतः सुजान के प्रति कवि के प्रेम और उसके विरह से कवि की अनुभूतियों का चित्रण हुआ है किन्तु सुजानहित में ही ऐसी भी अनेकानेक छन्द मिलते हैं जिनमें प्रकट प्रेम-वियोग भले ही कवि का निजी प्रेम-वियोग हो पर कथित हुआ है गोपियों के वियोग के रूप में। ऐसी रचनाओं की भी भाव-राशि इष्टव्य है। सुजानहित में गोपियों के विरह का वर्णन करते हुए उनके प्रगो की उद्वेगजनित मूर्त्ति, सौस लेने की कठिनाई, घर का उजाड़ लगना, अपने ही रूप-गुण-सौजन्य का भार-सा प्रतीत होना, दृष्टि और भवन सब कुछ उजाड़ हुआ प्रतीत होना, सुमान का गल जाना, जीवन का कटु प्रतीत होना आदि वर्णित हुआ है। गोपिकार्य कहती हैं कि अपनी व्यथा कही नहीं जाती और मन में छिपाकर रखने की नहीं बनती, आदि। इसी प्रकार की बातों का नाना प्रकार से वर्णन किया गया है जिसमें आत्मनिवेदन, प्रिय को विश्वासाना, उसकी निष्पूरता पर व्यस्य, प्रकृति बया सृष्टि के समस्त उपकरणों का प्रतिक्रिय हो जाना, अपनी अनन्य प्रेम-निष्ठा आदि बातों का विशद वर्णन हुआ है।^१

^१ सुजानहित : छन्द १०, ११, १२, १३, १४, २७, ६८, ४२, ४४, ४६, १२८, १४०, १८३, ११६, १२६, २२४, २८४, २४२, २७७, २८०, २६६, २७८, २७०, २४६,

वियोग मन्त्रन्विनी लगभग वैसी ही भावनाएँ गोपियों का विरह-वर्णन करते हुए की गई हैं जैसी कि कवि ने सुजान के प्रति अपने विरह-वर्णन में निदर्शित की है। बात यह है कि मयसामयिक काव्य परम्परा में कृष्ण प्रेम का काव्य लिखा ही जा रहा था जिसका प्रवर्तन मूर आदि कवि भक्तियुग में कर आए थे दूसरे घनशानद स्वयं ऐसे वैष्णव-भक्ति-सम्प्रदाय में बोधित थे जिसमें गोपी भाव के प्रेम की प्रतिष्ठा थी, तीसरे प्रेमियों के समाज में गोपी और कृष्ण में अधिक अनुरागपूर्ण पात्र हमारे थे भी तो नहीं। इन्हीं कारणों में घनशानद के काव्य के एक अंश में प्रेम-वर्णन और विरह-निवेदन के माध्यम रूप में गोपी-कृष्ण या राधा-कृष्ण का स्वीकार किया गया है। सुजानहित से इनर रचनाओं में भी गोपी-कृष्ण के प्रेम और विरह का वर्णन पर्याप्त मार्मिक ढंग से किया गया मिलेगा।

वियोगवेलि—वियोगवेलि में सखों ने श्याम को बार-बार बुलाया गया है, उनसे निहोरा किया गया है कि हम तुम्हारे वरध की प्यासी मरी जा रही हैं, हमें जिना लो, वही तड़प के साथ कहा गया है कि तुम कहाँ हो। कहाँ हो। कहाँ हो। मेरी आँखों के आगे क्यों नहीं रहते। तुम्हारे ही कारण हम रात-दिन जगती हैं, हे सज्जन! प्रेम मानकर ऐसा मत करो, हम तुम्हारे ही लिये बाबली बनी हुई हैं, आकर हमारी सुध लो। तब तो प्यार से सुल बेने वाली बातें करते थे, अब दुःख की घातें दे रहे हो। तुम बहुत बुरे हो जो हमें अकेली छोड़कर यों छिप गए हो, ऐसा आचरण तुम्हें कैसे पोंभा देता है? तुम मुनी हो और हमारी ऐसी दीन दशा है। तुम बड़े निष्ठुर हो। अब मैं अपनी विरह कहानी किससे कहूँ, मैं तुम्हें प्रेमपानी बँने गिजूँ, छापी लो हक-तक हो रही है और अंगुष्ठों को भजी लगी हुई है। इस प्रकार की मार्मिक वचनाबली की धारा ही 'वियोगवेलि' में फूट पड़ी है। रचना फारसी रंग ढंग की है, शैली तो पूरी की पूरी वही से उधार ली गई है, भावना अवश्य ही घनशानद की है क्योंकि बहुतों ने ही भाव इस रचना में भी देखे जा सकते हैं। शैली की नकल के साथ-साथ थोड़ा-बहुत अनुकृत काव्य की भावना भी लगी-लिपटी चली आती है यह बात जरूर वियोगवेलि में देखी जा सकती है—

बहै तब नैन तें अंगुदानि-धारा । चलावै सोस पं यों विरह धारा ॥
 इतं पै जी न पावौ पीर प्यारे । रहै श्री प्रान ये विरही विचारे ॥
 नरावै नीर ती फिरि को सिरावै ५० अंगुष्ठारे बहौ जू को जिधावै ॥
 जु चंदा तें भरै देखा ५१ भी प्रिय करन को बहौ गति कौन प्यारे ॥
 नई सुधी मुनी ५२ घनशानद । करिहँ मान फिरि सोहैं तिहारी ॥
 चडाई मूढ अव न्यासन रंगे । बहौ जोई अहू सोई करंगी ॥
 निहारी हवै ५३ डोलौ हूँ जियेगी । विरह-धायत हियो ज्यों त्यों जियेगी ॥

मोहि

२६४, २६६, २६८, २६९, २७०, २७१, २७२, २७३, ३३४, ३३७, ३६८, ३३०, ३३१, ३३६, ३६१, ३२५, ३४०, ३६७, ३६५, ३६३, ३७६, ३०६, ४७५, ४७८, ४६३, ४६०, ४०६, ४६१, ४२८, ४२१, ४०६, ४६०, ४६७, ४१२, ४३६, ४२७, ४६४, २००, ४०१, ५० १०, ११, २६, ३४, ५१, ४६, ५५, ५७, ६५, ७०, ३, २६, ६२ ।

वियोगवेदित में जहाँ-तहाँ उदात्त भावा की भी जल्पन्त मामिक भक्तक देखने योग्य है, विप्रसन्न शृंगार को दृष्टि से यह रचना अजूटी नहीं जायगी।

इदकलता—इदकलता में भी 'नद दा सोइना' के प्रति अपनी प्रेम-भावना का ही सहज स्वाभाविक निवेदन गोपियों ने दिया है। इसमें भी प्रेम-वैषम्य का भाव ही मुख्य रूप से कथित हुआ है। अपनी विवशता, कृष्ण के रूप पर रोम, उनके गुणों का मान, उनकी बेकित्ती और आचरण पर सिकायत, अपनी बेचैनी और हृदय की पीड़ा आदि का गोपियों ने माना रूपों में कथन किया है। इस रचना पर भी फारसी रंग-रंग की भावना और भाषा-शैली की झलक देखी जा सकती है। उस 'द्विपक्षद्विन्दार वार' की 'द्विन्दारी' और 'इक दे फदे' की चर्चा विशद रूप से की गई है। इस रचना में कवि की अपनी प्रीति का भी पूरा-पूरा विम्व देला जा सकता है।

प्रेम पत्रिका—गोपियों के प्रेम का बार-बार वर्णन करते का एक आशय यह भी है कि घनशानन्द अपनी ही प्रीति का विम्व गोपियों में पाते थे। उनकी प्रीति का वर्णन करते जैसे वे अपने ही प्रेम-भाव का उल्लेख कर लिया करते थे। प्रेम-पत्रिका में गोपियों के कृष्ण के प्रति किये गये कथन मिलते हैं जिनमें कहा गया है कि हे कृष्ण! यदि तुम नहीं मिले तो हम तुम्हारी ही पानी तुम्हें बाँधकर सुनाएंगी कि तुम कौसी बंदोस्ता मरी बातें करते हो। धन्य है तुम्हारा धीरज। प्रेम की जो मदिरा पी गए थे उसे भुन गये! और तो और पहचानते तक नहीं। हम तो विमूर्तों हुई दिन और रात बिता रही हैं, हमारे चित्त में अनर्थन पैदा करके तुम निश्चिन्त बने हुए हो, हमारी हस्या पर ही तुम पल रहे हो। ऐसी अनिनी छोड़ो, ईश्वर से कुछ तो करो, जानबूझकर आनाकानी मत करो। हम तुम्हारे ही कारण जो रही हैं। इन आँखों को तुम्हारा दर्शन क्या कराऊँ तुम तो सदा मन में ही बैठे रहते हो। ये प्राण तुम्हारी धरोहर हैं, जब चाहे ले लो। हम एकदम तुम्हारी हैं और हमें तुम्हारा ही आसरा है। तुम्हारे कुशल से ही ब्रज में भी सब कुशल है, वस एव ही आकाशा है हे आनन्दघन! तुम ब्रज में ही सतत उमड़े रहो। इस प्रकार की बहुसंख्यक एक से एक सुकुमार भावनाएँ इस कृति में व्यक्त हुई हैं। गोपियाँ कहती हैं कि हम तो तुम्हारा ही मुँह देखकर जीवित हैं, हमारी रक्षा करो। हम जिस गैल में जाती हैं हमें वही तुम दिखाई देते हो। इस रचना में भी प्रेम-वैषम्य, प्रिय के गुणों का मान, आत्मव्यथा निवेदन, प्रिय की निष्ठुरता के प्रति उपालम्भ, दीनता, अभिधापाओं का उमड़ता हुआ रूप, आसक्तिजित पीड़ा, निरन्तर प्रतीक्षा, आँखों की आर्तदशा आदि बातें बहुत कुछ उसी रंग से कही गई हैं जिस रंग से सुजानहित में मिलती है। इस रचना में भी पीड़ा-वद्वन फारसी रंग-रंग और प्रभाव झलक मारता मिलेगा।

बोधा का विरह वर्णन

बोधा के काव्य में वर्णित प्रेम आरोपित अथवा भावित नहीं वह बहुत कुछ घनशानन्द के ही समान व्यक्तित्व प्रेम का प्रवाशन है और उसमें भी विरह का तत्त्व ही प्रधान है। लोक में यह प्रसिद्ध ही है कि बोधा एक आश्रित मित्राज जीव थे और पद्मा दरबार की वेदया सुभान से इनके प्रेम की कथा देखी ही जा चुकी है। उसी के विरह में इनके प्रसिद्ध पन्थ 'इदकनामा' और 'विरह-वारीश' लिखे गये थे।

लौकिक प्रेम-विषयों में मुमान का विरह—बोधा की प्रेम व्यञ्जना में शुद्ध लौकिकता है, भलि जादि तो कही है ही नहीं। मुमान के विरह में अपनी जन्मदशा का दर्शन करते हुए वे निम्नवे हैं कि विरह की वेदना मन ही मन सहनी पड़ती है, उस व्याहृ पीड़ा को कोई बाँट नहीं सकता मन जोगी की तरह भाँवरे देता फिरता है, मुँह से कुछ बोलते नहीं बनता, आँखों में देखते नहीं बनता और चेहरे पर हँसी नहीं आती। टीका नी है जिन मुमान की आँखें हृदय में शल्य की तरह घँसो हुई हों उन्हें बच पड़ नी कौन सकता है !

निनिदामर नौद ओ भूख नहीं जब ते हिय में रह धानि दमो ।

तनको बल बँसे परै निरहै जिनकी है तुनांगरे प्राँख कनी ॥

बोधा कहते हैं कि मुमान के लिये हमारे हृदय में जो प्रेम वेदना है उसे कोई क्या जाने—

(क) बान नहीं समुन्नावे नबे यह पीर हमार न जानत कोई ।

बोधा कदाचित्त जानै बहै दहि के जिय में जिन देदन होई ॥

(ख) बोधा मुनै है मुमान हिनू करि कोदि उपाइ दने उपचारी ।

पीर हमारी दितन्दर की हम जानन हैं बह जाननहारी ॥

इन प्राणातक पीड़ा से जो ब रक्षा और कोई नहीं कर सकता, अब मुमान ही इन मर्यादक वेदना की मजबूती जही है—'जाने मिटै यह पीर नरीर की है बह धूरि मजबूति सोई।' बोधा के प्रेम में उतनी विषमता न थी जितनी वनमानव ने। मुमान के मन में भी बोधा के लिये पर्याप्त स्थान था, वह उनमें पूर्ण सहानुभूति रखती थी किन्तु कदाचित् पन्ना-नरेश की अच्छा ही उनके मार्ग की बाधा थी जिनके कारण वह बोधा का साथ न दे सकी। उनकी इस विषमता की बोधा ने भी सही-सही ढा में समझा था और तभी के सौटकर पन्ना दरबार में फिर आये थी। उन्हें मुमान के प्रेम पर जखर दिखान रहा होगा तभी वे यह कह मने हैं कि हमारे दिल के अन्दर की पीर का तो हम जानते हैं या वह मुमान।

मुमान के प्रति बोधा की इतनी जामन्ति प्यो ही नहीं थी। वह अत्यन्त स्वयंकी थी, उसके ऊपर बोधा सब कुछ निसार करने की तैयार थे। यही कारण है कि उनसे विमुक्त होने पर वे अधीर हो उठे, लोगों ने उन्हें बहुत समझाया पर बिनी को इनकी वास्तविक अन्याय्यता का क्या पता हो सकता था। मुमान की प्रेममयी वह चितवन जो इनके चित्त में चुन गई थी उसकी शक्ति, उनके प्रभाव और मूल्य की इसका चित्त ही समझ सकता था इन्हें उसके रूप के सामने और बिनी का रूप अच्छा नहीं लगता था और जब से इन्होंने मुमान को देख रखा था तब से इन्हें अपनी आँखों के सामने सर्वत्र मुमान ही मुमान दिखाई देती थी—

बोधा मुमान की धाँस छाँडि न धान न सो मन धानि धरुनै ।

जैसे भये लखि सावन के अंधरे नर की मु हरो हरो मूरे ॥

बोधा की विरह-पीर की गहनता का यही कारण था कि वे मन्दन और प्रेमी जो ब वे तथा मुमान की खूबसूरती पर दिनोजान में फिदा थे। बनी-बनी विषय दशा में बोधा ने पुरानी स्मृतियों को अग्राह्य है—नेवारी के फूलों का पूजन और लता बेलों का महलहाना 'अखली' त्योहार का मनाया जाना आदि। वे नहीं हैं—

बोधा सुभान हितु गो कही वै भिराव के मार ते फेरि फिरै ना ।

फेरि न फूली नेवारी उतं उन बेतिन सों फिरि कै अभिरै ना ।

फेरि न बंसी भई अखनी कब है वह नाम में फेरि फिरै ना ।

खोरिन खेलियो संग सखोन के ये दिन मावती फेरि फिरै ना ।

गोपियों का विरह—अपनी विरह व्याधा का निवेदन बोधा ने गोपियों के माध्यम से भी किया है जिसका कारण मुख्यतः परंपरागत काव्य ही है, फिर व्यक्तिगत प्रेम के प्रकाशन की परम्परा भी ठीक से विकसित न हो पाई थी । फलस्वरूप बोधा न कुछ छन्दों में अपनी व्याध्याभिप्रेति का माध्यम गोपियों को बना लिया है पर ऐसे छन्द भी बोधा की निजी विरह वेदना के कारण क्रमागत रीति कास के विरह वर्णनात्मक छन्दों से पृथक् दिखाई देते हैं । कभी गोपियों गाँव के देवताओं का ध्यान करती है, उन्हें मनाती हैं और उनके पैर पड़ती हैं । उनसे वे प्रियतम को अक में भरने की अभिलाषा व्यक्त करती हैं । वे अपनी विवशता व्यक्त करती हैं—

नित गाँउ के मेह के देवता ध्याय मनाय भयो बिधि पाउं परीं ।

तिनसों धुनि पा बिनसों बिनसो निरसक हूँ भावतो अक भरीं ।

यह धाव न बोधा सरी कबहूँ यह पोर ते और दिवानो किरौं ।

परवाह हमारी न जान कछु मनु जाय लखी कहुँ कैंते करौं ।

विरहोद्दीप्ति

अनेक स्थलों पर बोधा ने विरह वेदना के उद्दीप्त स्वरूप का भी चित्रण किया है, जहाँ क्रमिक रूप ऋतुओं के आने तथा प्रकृति में परिवर्तन होने के कारण विरहिणी की उत्तरोत्तर बढ़ती हुई विकलता का स्वरूप देला जा सकता है । पावस की ब्याम पड़ाएँ घुमड़ आती हैं, चित्त अधोर हो उठता है और विरहाग्नि घषक उठती है—

रितु पावस भ्यामपडा उनई लखि कै मन धीर धिरातो नहीं ।

धुनि दादुर मोर पपीहन की सुनि कै धुनि चित्त धिरातो नहीं ।

जब ते बिछुरे कवि बोधा हितु तब ते उर दाह धिरातो नहीं ।

हम कौन सो पोर रहूँ अपनी दितवार सो कोऊ दिलातो नहीं ।

कोई-कोई गोपिका तो वर्षा की काली बटाओं को देखकर मूर्च्छित हो जाती है, कितने उपाय कर-करके हकीम और वैद्य अक उाते हैं पर वह धैर्य धारण नहीं कर पाती—

कारी बसा दिसि दाँवड़न देखि भयो सु चहै हियरा जरि करो ।

ताही धरो घहराड बहो गिरि गो भुव पे सधि प्रेम तमारो ।

केतन आइ लगाइ यको कवि सोषा हकीमन को उपचारो ।

पे न घरं वह पोर अली न मिले यह पोर में जात हारो ।

प्रियतम के प्रवासी होने के कारण विरहिणी भयकर विरहाग्नि में जल रही है, वर्षा की अँधेरी रात में बेकी (मयूरी) का कलाप सुनकर उसका हृदय हलर उठता है । अपने प्रिय को स्मरण करता हुआ पपीहा भी शोर मचा रहा है और बेचारी विरहिणी का हृदय इन सब की शोर से आधी रात में भग्न हुआ जा रहा है, बह बहती है—“तू अपने पिय को सुभिरं

सुमिरे हम तेरी जुबान की दापन ।' पपीहे की मो यह आदत ही पड़ी हुई है, वह आधी रात 'पी-पी' की रट लगाता है । गोपियाँ कहती हैं कि उसे अपने ही सुप्त की पड़ी है, वह हमारी व्याधा नहीं देखता । यह नहीं देखता कि जिस मेघ को देखकर उसके मुरझाये प्राण हरे हो जाते हैं, वही मेघ हमारे हृदय को कितना दग्ध करता है ।

पिय प्यारे की बानि पपीहे परी अघराति कुलारत गावतु है ।

कलकानि न बोधा हमारी लखे इन्हें आपनोई सुख भावतु है ।

कुछ छन्दो मे वसत की बिरह-विभाविनी शक्ति का भी सवेत मिनता है—

बटपारन बेठि रसानन में यह कबलिया आइ खरे ररि है ।

वन फूलि है पुज पलासन के निनको लखि धीरज को धरि है ।

बदि बोधा भनोज के भोजनि सों बिरहो तन तुल भयो जरि है ।

घर कन्त नहीं बिरतन्त भदू अब कंधो बसन्त कहा करि है ।

वसन्त में बिरहिणी अधिक काम-दग्ध दिखलाई गई है, आम, कोयल और पलाश के सहारे वसन्त का वातावरण प्रस्तुत करते हुए उनकी उड़ीपक-शक्ति का बयान किया गया है । बिरहिणी कहती है कि हे कोयल ! तेह में भरकर तू झुक मत, तेरी झुक बिरहिन की दुबल काया को वेध देती है—

कबलिया तेरी कुठार सो बानि लगे पर कीन को धीरज रहे ।

यत्ने में तोसो करों बिनती कवि बोधा तुही फिरि कं पछितै है ।

स्वारथ और परमारथ को गथ तेरे कछु सुनु हाथ न ऐहै ।

ठौर कुठौर विधोगनि के कहैं दूवरी देहन में लगि जहै ।

बेठि रसानन के वन में अघराति कहैं रन सो लतकारति ।

माहक बर परी बिरहीन के कू बियोग के लूहन जारति ।

बोधा अनेक कियो बिनती रति कीन कहैं करना जर धारति ।

बाल रमं मधुमास इकी यह कबलिया पाविन पीसई डारति ।

कोयल का झुकना बिरहिणी को ऐसा लगता है जैसे कोई जाग उलाकर शरीर से उसका स्पर्श कराए दे रहा हो । प्रकृति और उसके नाना उपकरण वर्षा, मेघ, दादुर, मोर, पपीहे, बसंत, पलाशवन, आभ्र तरु और कोयल में सब बिरहिणी का बिरह बढ़ाते हैं, उनके धैर्य की निर्वल रज्जु को क्षीण से क्षीणतर करते हुए काट देते हैं और वह बेसहारा हो जाती है । उनके प्राणी का स्पन्दन नाख हों जाना है, कभी वे कोमल हैं, कभी प्रच्छिन्न होते हैं, कभी काम दग्ध । इन बिरहोत्तेजक प्राकृतिक उपकरणों में उनका मन मग्न हो उठता है और उनके अन्तः में मनमग्न प्रवल हो जाता है । यदि बोधा परम्परा की लोक पीटने वाले कवि होते तो वे छद्मो ऋतुओं का वर्णन बयद्वय करते । प्रेम का वास्तविक आनन्द बिरह में है, बिरह में ही प्रेम परिपक्व होता है और निम्नार पाना है इस तत्त्व में बोधा पूर्णतः अभिन्न थे । वे स्वयं छे महीन या एक वर्ष की वियोग की अग्नि में तप चुके थे इसी कारण उनके काव्य में बिरह का वर्णन विस्तार में हुआ है ।

उठव-गोपी-प्रसंग—बोधा के 'इदनामा' में इस विषय पर चार पाँच स्फुट छंद

मिलते हैं। इन उन्दों में गोपियों की ही भावाभिव्यक्ति मिलेगी, न कृष्ण का संदेश और न उद्धव का उपदेश। बोधा की गोपियों ने दा तीन प्रकार की बातें कही हैं—उपलभ, योग और वियोग की एवता और दुःखातिरेक। उपलभ देखते हुए उन्होंने कृष्ण की निष्पूरता के समक्ष राम ऐसे अनन्य प्रेमी का दृष्टान्त प्रस्तुत किया है जिनके हनुमान ऐसे दुष्ट नाशक सेवक हो गये हैं—

ह्यां तो न जो की भई उधवा कवि बोधा लहै सो महबुलदायक।

ह्यां हनुमान नजोकी रहै कर जोरे भूय परलं प्रलयायक।

ए बजरान मिले हमको जिकरे न कहूँ कहुना उर भायक।

जानिये राम गरीब नेवाज सिया घनि आले पिछा रघुनायक।

दूसरे प्रकार के भाव जिन्हें गोपियों ने व्यक्त किया है वे इस प्रकार हैं—हे उद्धव योग और प्रेम-वियोग में क्या अंतर है? योशी लोक को त्याग देना है, हमने भी लोक को त्याग दिया है (हमें दुनिया की कोई परवाह नहीं है)। योगी का चित्त ब्रह्म में लग जाता है, हमारा भी मन प्रिय में लगा हुआ है। योगी को निद्रा और आहार की अपेक्षा नहीं, हमें भी वियोग में नींद और भूख नहीं लगती। योगी अपनी सांस खींचकर चुप हो बैठता है, हम भी वियोग में सम्प्री सांस खींचते हैं और दुःख की अधिस्ता के कारण मुँह में कुज नहीं बोलती। समाधि की अवस्था में योगी की मृत्यु और क्लेश नहीं व्यापते, अपनी परम विरहावस्था में हमारी भी यही दशा होती है फिर उद्धव जी आपके और उपदेश हम क्या सुनें। हमें योग और अपने इस प्रेम-वियोग में कोई अन्तर ही नहीं दिखाई देता। उद्धव को निरंतर करने के लिए यह सर्व पर्याप्त प्रबल है जो प्रेम के आवेश में दिया गया है। बोधा की गोपियों वियोग में भिन्न किसी योग को नहीं जानती—

त्याग को जोग जहान कहै हम तो तबहीं चुकी त्यागि जहाने।

मौत क्लेश को लेस नहीं कवि बोधा गोपाल में चित्त समाने।

खींचती पौन को मौन गहे भर नींद अहार नहीं उर आने।

ऊधो जू ओग की रीति कही हम ओग ना बूजो वियोग ते जाने।

एक अन्य छंद में गोपिका उद्धव के ज्ञान मार्ग की उपयोगिता स्वीकार करती हुई जान पड़ती है, ऐसा भ्रमरगीतकारी ने प्राय नहीं दिखलाया है। वही कहा भी है तो भी सङ्घ-रूप में गोपियों ने कृष्ण को ही पाना चाहा है, ब्रह्म को नहीं। बोधा की गोपिका कहती है—हे उद्धव ! हमें शक नहीं कि ईश्वर बुद्धि या ज्ञान में ही पहचाना जा सकता है—

‘ऊधो जू यामे कहूँ मक ना हम आबिल ही ते खुदा पहिचाने।’

यहाँ उसका निराश भाव अत्यंत सम्भीर रूप में प्रकट हुआ है। प्रेम से डिगनी हुई उसकी आस्था उसके उस दाखन दुःख की व्यञ्जना करती है जो उसे प्रिय से प्रेम करने के बाद उसके वियोग में सहनी पड़ी। इस प्रकार के कतिपय भावों की व्यञ्जना बोधा के उद्धव-गोपी प्रसंग विषयक छंदों में मिलती है। यह विषय जब तक उनके मस्तिष्क में उठा होगा और उन्होंने समय-समय पर इस आशय के छंद मिस्र दिये होंगे, स्थिर भाव से यदि यह विषय

उनकी काव्य रचना का आधार होता तो अवश्य ही बोधा से हम अधिक आधा कर सकते थे ।

ठाकुर का वियोग वर्णन

विरह वर्णनात्मक छंदों में ठाकुर कवि ने वियोगी की विविध मनोदशाओं का चित्रण ही मुख्य रूप से किया है, उदात्तक दूखरट वत्पनाएँ उठोने नही की हैं । उन्होंने राधा और गोपियों के विरह के माध-माध कृष्ण की वियोग व्याख्या का भी प्रयोग किया है ।

कृष्ण का विरह—वियोग के लिए पारोक्षिक बिछोड़ तो आवश्यक होता ही है किंतु कभी-कभी मानसिक वैषम्य अथवा जन्मेल या जमत्तों की वियोग व्याख्या का उत्तेजक हो जाया करता है । कभी-कभी 'मान' की अपार मानसिक मत्ताप का कारण हो जाता है । ठाकुर की गोपिका से एक दूती बहती है—ऐ मानिनी ! तरे हगबाणों से मगहठ कृष्ण ब्रह्म जगत में काफी बदनाम हो चुके हैं और घर के सारे मुक्तों से भी वे वंचित हैं तपा दीन के बने हुए तरे द्वार पर आ गये हैं । क्या अब भी तरे हृदय में कमर पड़ा नहीं हो रही है ?

ठाकुर तू न लज पिछली पग पारे हैं नातन बार घनेरो ।

प्रीतन की गु भई गति या छनिया कसकी म कसाइन तेरी ।

वियोग के कारण कृष्ण की कभी-कभी बिरहोन्माद की स्थिति में भी दिखाया गया है—

धन को निहारें तब बारें होन छापुन पै,

बोहुरी निहारें तब बारें होन तो पै री ।

कृष्ण के मन की व्याख्या का चित्रण कर ठाकुर ने गहृदय सम्राज का ध्यान कृष्ण की प्रेमपीठा की ओर भी धारण करन एक बड़ा काम किया है और परम्परागत रंग सोचने वालों के लिए एक नवीन मार्ग प्रदर्शित किया है ।

गोपियों का विरह—गोपियों के विरह वर्णन में ठाकुर ने भी प्रेम-वैषम्य पर अधिक बल दिया है और प्रेम के विवाह की अपेक्षा महत्वपूर्ण बनाया है । प्रायः प्रिय नि स्नेह और अपेक्षापूर्ण देखे गये हैं । ठाकुर की गोपियाँ कहती हैं कि श्रीकृष्ण अत्यन्त स्वार्थी हैं, प्रेम करके उसे ठोढने में उन्होंने तनिक भी विलम्ब नहीं किया और ऊपर कुबड़ी कुब्जा से वे प्रीति ठान बैठे हैं—

(क) यहि ओर सनेह की धाँखिन सों अब तो हरि हेरन ही नहिपाँ ।

(ख) बुझि जो बदनाम सब बज में धब धाँखें लगाईं दिसान न धाँखन ।

(ग) हरि लाँखो धी बीरो बखानत ते अब गाढ़े परे गुन छोरे बड़े जू ।

(घ) छोटि धनिप्रन प्रीति करो निबही नहि श्रीम मुनी हम मोरु ।

माना मिली नहि राम मिले दुविधा में गये गजनी मुन दोऊ ।

(ङ) कहि ठाकुर दूबरी के बस हई रमसय विन जावरो बं गयो है ।

मन मोहन को हितिवो मिलिवो दिन जाँकि रैन सो हो गयो है ।

इस प्रेम पथ में गोपिकाओं की कितनी और भी बिपदाएँ महती पड़ती हैं । घर-घर

घर' चलती है, घरहाइया के कारण मुहल्ले टोल में आना-जाना दुभर हो जाता है, मन की कसक चोगुनी होकर सालने लगती है—

ठाकुर या घर चौचद को डर ताते घरी धंगे ऐयत नहीं ।

भेदन पयत कैसे निन्हू जिन्हू आंतिन देलन पयत नहीं ।

कभी-कभी मन की अपरिसीम निराशा भी ग्रस्त कर लेती है और वियोगिनी को अपने प्रारब्ध अथवा दुर्दैव से समझीठा कर लेना पड़ता है—'इन चौचद हाइन में परि कं समयो यह बीर बरावने हैं।' यह दुख का समय किसी प्रकार वादना हो पड़ेगा फिर यह वियोग की वेदना भी कुछ ऐसी वैसी नहीं होगी, उसकी दारुण असह्यता का किसी को अंदाज भी क्या लग सकता है। ठाकुर इस सम्बन्ध में इतना ही कहकर सन्तुष्ट हो गये हैं कि—

'पर बीर मिले बिछुरे की बिषा मिलि कं बिछुरं सोइ जानतु है ।'

एक स्थान पर परम्परागत शैली में ठाकुर वियोग की खरबद दशा का चित्रण करते हुए पाये जाते हैं—

बहनीन में नैन भुके उभके मनो खजन प्रेय के जाते परे ।

दिन औधि के कंस गनो सजनी धंगुरीन के पोरन छाले परे ।

कबि ठाकुर ऐसी कहा कहिये मित्र प्रीति करे के बसाले परे ।

जिन सालन चाह करी इतनी निन्हू देखिये के भ्रव साले परे ।

उद्धव गोपी प्रमथ—इस पसम पर भी ठाकुर ने समग्र आधे दर्जन छन्द मिले हैं जिनसे गोपियों की दुर्दशाग्रस्त स्थिति का पता चलता है। ये अब कहीं की नहीं रह गई हैं—

खेत कुटुम्ब लें लीन्हों उलारि नदेर नदेर कं स्वाद नबीनी ।

फेर दुरे दुरे लाई भ्रमाय रुद्धी न रुद्धी को जनाय न सीती ।

ठाकुर यो कहती ब्रजबाल सो ऊधो सुनो या कया रसभीनी ।

खाई कपू बगराई गल्लू हरि गोपी गुलाम को गाजरं बीनी ।

कृष्ण जहाँ छली और घोड़ेबाज बहे गए हैं वही गोपियों का अनन्य भाव देखने योग्य है, जिस बात को गोपियाँ मन में प्रतिष्ठित कर लेती हैं उसका परिपालन वे अपनी सम्पूर्ण शक्ति के साथ करती हैं—

धिक कान जो दूसरी बात सुनै अब एक ही रय रहो निलि डोरो ।

दूसरी नाम कजात कडै रसना जो कहूँ तो हल्लाहल डोरो ।

ठाकुर यो कहती ब्रजबाल सो हूँ बनितान को भाव है भोरो ।

ऊयो ॥ वं अंखियाँ जरि जायँ जो साँवरो छाँडि तर्कें तन भोरो ।

ऐसी तीक्ष्ण वाग्व्यास स्वच्छदवृत्ति के बच की ही गिरा से उद्गोर्ण हो सकती है। कृष्ण गोपियों को इतने प्रिय हैं कि साथ और व्यथार्थ उन्हें सहनी पड़ें तो भी वे चूँ न करेंगी। वे धनवानन्द की गोपिका की भाँति अपने भाग्य से समझीठा करते हुए कहती हैं—

(क) ऊयो जू दोष तुम्हें न उम्हें, हम तीम्हें हँ आपने हाय हो बोझी ।

(ख) ऊयो जू दोष तुम्हें न उम्हें हम आपुही पाँव पे पायर भारे ।

यह है गोपियों का व्यक्तित्व जो वियोग की आँच में और भी निखार पाता है। इन अभिव्यक्तियों में जो वेग और प्रभाव है वह अनुभूति-प्रेरित होने के कारण है। वे गोपियाँ स्नेह के अधीन हो मयी ब्रष्ट सहने को तैयार हैं। दुनियाँ इन पर कोप करेगी करे, निन्दा करेगी ठीक है इनके लिये दुनियाँ की हस्ती ही जितनी। वे एक कृष्ण पर कोटि-कोटि स्वर्ग मुख निझावर कर सकती हैं। उनके लिये तो समग्र ब्रज एक तरफ और मान श्री कृष्ण एक तरफ—'वा घनदयाम अक्तेले बिना सिंगरो ब्रज बीर बिरानोई सो है।' यह है उनकी प्रीति में पगल और प्रेम की अनन्यता। भयकर बिगड़ और दुःख पीड़ा की बठोर और अरोक झुकावे बीच उनकी घबरेली-घबरेली छवियाँ होकर भी हताश नहीं होता। उनमें पूरा आत्मविश्वास है और असाधारण धैर्य है, वे पीड़ा से नहीं डरती, उन्हें भगवान के न्याय में पूर्ण विश्वास है सभी तो वे कहती हैं—

(क) मेरी कहीं कर मो जिम राखरे तो सो कहौ हौं स्नेह के नाते ।

एक दिना भगवान सु आइहैं को कहिहैं सुख सो मुख दाते ।

ठाकुर फेरि जुदे-जुदे हाँयोग देख बिचार कहाँ मैं कहाँ ते ।

मेनो वियोग के ये उभिला निकसै जिन रे जिझरा हियग ते ॥

(ख) काहे धरे मन साहस छाँड़त काहे उदान हो देह तजै है ।

वे सुख ये दुख आये चले गये एक सो रीति रहै नहिं रंते ॥

ठाकुर काको भरोस करै हम या अजगलन भूत न ऐ है ।

जानै संजोग में दीन्हो वियोग, वियोग में सो का संयोग न दै है ॥

कैसा आस्थापूर्ण भाव है ! कितनी प्रीतिमयी निष्ठा है ! अपने प्रेम का कैसा दृढ़ विश्वास है ।

द्विजदेव का वियोग वर्णन

द्विजदेव कवि का वियोग यहाँ व्यंग्यित प्रेम-वियोग की तटप न होकर काव्य परम्परा के प्रसिद्ध प्रेमियों राधा-कृष्ण या गोपी-कृष्ण से सम्बन्धित है और इनमें भी विगृह-व्यथा का उद्रेक गोपियों में विशेष दिखाया गया है ।

गोपियों का विरह—कृष्ण के असाधारण रूप-गौरव में आकृष्ट गोपियाँ एक क्षण के लिये भी उनकी वियोग नहीं सह सकती। उनकी व्यथा औरों के लिये मने ही उपहास की चीज हो उनके जीवन-मरण का प्रश्न बनती हुई है—उनकी हँसी मपना हो गई है, शरीर अर्थात् के समान हो गया है, पूरे हुए विद्युत् ज्वाल-जाल के समान प्रतीत होते हैं, चित्त पंच के बिना पक्षी बना हुआ है—यह हालत तभी में बनी हुई है जब वे उनकी आँखें मनमोहन से मिल आई हैं। 'कैसे करे बावरी पारिद दिन पक्षियाँ' वाली उक्ति में उनकी विवशता की बड़ी भाविक व्यञ्जना हुई है। श्रीकृष्ण कुछ बहुत दूर नहीं किन्तु भी गोपियाँ उनके लिये तारम रही हैं, कृष्ण की अप्राप्ति में उनकी उन्मत्त स्थिति का चित्र देखा—

डारै कहै मघनि, विसारै कहै पौ की माद

बिक्ल अनारै कहै मासन-मठा-महो ।

अभि अभि थावति चढ़ै ते सु याही मग

प्रेम-मय-पूरि के प्रवाहन मनो बहो ॥

मत । बेचारी को प्रिय का काल्पनिक वयत्रा मिथ्या संयोग भी असम्भव जान पड़ता है, मिलन की समस्त सम्भावनाओं को समाप्त कर देने वाली यह स्थिति अत्यन्त दयनीय है । प्रश्न उठता है कि ऐसी विरह-विदग्धा जीवित कैसे रहनी है जिसकी तमाम आशाएँ ही भग्न हो चुकी हैं ? एक जगह कवि ने इसका उत्तर दिया है, वह कहता है यदि पुरा-काल में वह प्रिय के प्रेम से भत्ती-नाति सिंचित न हुई रहती तो वह कब की बुझ जाती, यह उसका पूर्व मुख ही है जो उसे जिलाए हुए है । यह भावना जितनी मर्मस्पर्शिणी है—

प्रथमं विलसे वन वेंरी बमन के, बालन तैं मुरझाई हूती ।

‘द्विजदेव’ बू ताहू पै देह सजै, बिरहानल ज्वाल जराई हूती ।

यह भाँवरे रावरे-नेहन सौं, संग प्यारी न जो सरसाई हूती ।

तो पै शेष-मिलान-सो नई हुतही, अब सौं कब को ना बुझाई हूती ।

एकाध बार विरहिणी बेचारी का प्रिय से स्वप्न में मिलन भी होता है परन्तु सपने की सपना का विस्तार ही क्या ? उमका मिलना न मिलना एक बराबर । उस मिथ्या मिलन ने बाढ़ जो दुःख होता है वह पहले से ज्यादा ही होता है, इस प्रकार मिलन में कुछ ही विशेष है, कुछ क्या है ! जिसके भाग्य में अवशेष दुःख ही तिज्जा हुआ हो उसे सुख कहाँ में मिल सकता है ? यह सौचकर द्विजदेव की विरहिणी अपने भाग्य में समझौता कर लेती है, उसके लिए इस शरीर का रहना न रहना एक बराबर है—‘विधि धापने भास लिलो जो बछ, अब सौ बनि हैं सोई बात ठए ।’ विरह में अपनी सब प्रकार से दुर्गति हुई देख बियोगिनी गोपिका जब जान जाती है कि उसका जीवन अब अधिक दिन का नहीं, अमिलन और वेदना ही उसका चिर-तन भाग्य है तो वह सारी खीझ और मारी रीझ को इस प्रकार घनीमूत रूप में ही व्यक्त करती है—

अब मति दे री कान काहू की बसोठिन वै,

भूँटे भूँटे प्रेम के पत्तीवन कौं फेरि दें ।

उरभि रही तो जो अनेक पुरखा तैं तोऊ,

नाते की गिरह मूँदि नैननि निवेरि दें ॥

मरन चाहत काहू छल पै छबोलो कोऊ,

हायन उँचाइ बज-बोधिनि में डेरि दें ॥

मेह री कहाँ बी, जरि छेहू री भई सो मेरी,

देह री उठाइ बाकी देहरी पै फेरि दें ॥

उद्दिग्धता और क्षोभ की चरम मनस्थिति पर पहुँचकर भी उसकी निष्ठा में कोई कमी नहीं होने पाती । वह मरकर भी अपनी शरीर-रज प्रिय की देहली पर ही डालना चाहती है जिससे उसका शरीर प्रिय के चरणों का स्पर्श पाकर सार्पंक हो जाय, जिससे उसकी निष्ठा मरणोपरांत ही सही अपना वन पूरा कर सके, जिससे उसका तन प्रिय के ही काम आ सके । उन समय भी यदि प्रिय के हृदय में वरपा जगो, उनके प्रति दया और प्रेम का उद्रेक हुआ तो वह अपना जीवन और जन्म मार्गक समझेगी । प्रेम का यह जादू किंतना ऊँचा और महान है जिसमें अर्पण ही अर्पण है, चाह कुछ भी नहीं, यहाँ तक कि समस्त

अभिलाषाओं और आकांक्षाओं की वस्तु खोज दी जाती है। प्रेम के इस पुनीत आदर्श के समक्ष विश्व में प्रेम का कौन-सा दूसरा आदर्श है जो ऊँह भरना है। इतनी थोड़ी भी अभिलाषा पर इतना बड़ा और इतना भयदशापी तथा इतना महान जीवन होम कर दिया गया। त्याग का ऐसा भी दृष्टान्त विश्व में कहीं मिलेगा। इस दृष्टि में कवि ने भजव की पीडा, अनुभूति और समस्पर्शिता मर दी है। विरहानिरेक में यह निष्काम आत्मदान और भावावेश की यह चरम स्थिति देखने योग्य है।

श्रुतियों द्वारा विरह की उद्दीर्षित—श्रुति और प्रकृति में द्विजदेव का बड़ा आकर्षण था इसी कारण विरह वर्णन करते हुए वे प्रकृति को भी भाग लेते हैं।^१ वर्षा, शरद, हेमन्त, वसन्त आदि श्रुतियों में विरह उत्तरोत्तर उद्दीप्त होना दिखाया गया है। विरहणी जानती है कि आने वाली वर्षा श्रुति में कष्ट बढ़ेगा, हृदय की पीडा शोचनी होगी और प्रकृति के नाना उपकरण उसे सताए बिना मानेंगे नहीं। इसी से वह प्रीति में भरकर व्यगपूर्ण ललकार सी करती है। मेघों से कहती है—तुम घट्टर सहर कर चारों ओर से पृथ्वी को घेर क्यों नहीं लेते और छहर छहर कर विष की बूँदें क्यों नहीं बरसाते? पयोहे से कहती है—हे पायी! तू अपने प्रियतम की रट क्यों नहीं लगाता? मयूर से कहती है—जरे दुष्ट! हम दुःख और वियोग में पड़ी हैं, हमें सताने का ऐसा सुनहला अवसर तुझे फिर नहीं मिलेगा। तू मटक-मटक कर अब और क्यों नहीं मचाना? और चंद्रमा से कहती है—यों तो योही प्राण-हीन सी हैं और रही सही प्राणवर्ति भी अब विसर्जन होना चाहती है, तू आकाश में चढ़कर दौड़ क्यों नहीं लगाता? वह भी एक तरीका है दुष्टों की दुष्टता को रोकने का। दुष्टता करने से पहले ही उन्हें इजाजत दे दी जाय कि दुष्टता करें तो सम्भव है उनमें कुछ शराफत आ जाय और उनका आचरण पहले से बहुत भिन्न हो। मना करने से दुनियाँ नहीं मानती, इसलिए स्वतन्त्रता या दृढ़ है ही गई है, शायद यह तरीका कुछ कारगर निश्च हो। एक अगह सी दुष्ट सताने वाले चंद्रमा को ही लक्ष्य कर वियोगिनी गोपिका ने बड़ा ही सजीव और करारा व्यंग किया है—

नाभ ही तैं आवत हिलावत कटारी कर,
गाइकें कुतगति कृमानु-बुलदाई को ॥
निपट निरक ह्वैं तजी ते बुल कानिखानि,
श्रीगुन को नेकऊ तुलैं न बाप-भाई को।
ए रे मतिमन्द चन्ने आवत न खान तोहि,
देत दुग बापुरे वियोगी-समुदाई को।
ह्वैं के मुधा-धाम-काम-विष को बगारें मूढ,
ह्वैं के द्विजराज काल करत कसई काँ।

‘इससे अधिक सताव और क्या हो सकती है। इस तीखी मनाइ का कारण वियोग वेदना की तीव्रता है। मनोगत व्यथा जितनी ही तीव्र होगी रोप और शोभ भी उतनी ही अधिक होगा। चन्द्रमा बुरा माने तो माना करे किन्तु वह स्पष्ट करे खिता न रहेगी, स्त्रियों को यो भी स्पष्ट कहने में डर नहीं होगा फिर ये मोक्षिकाएँ तो परम दुश्मनी ठहरी।

^१ शृ गार-स्तिका-सौरभ - छंद १५१, ५४, १७६, १६३, १६४, १७४।

चन्द्रमा यो दुःख देता है विशेषतः शरद ऋतु का । आगे चलकर हेमन्त ऋतु आती है जिसके आगमन में वियोगिनी का हृदय दृढ़तर उठता है और उसके सारे सुखों को जैसे परि-समाप्ति हो जाती है । उसका सारा शरीर ऋतु की वनस्पतियों के समान पीला पड़ जाता है ।

यदि ऐसे अवसर पर भी वनमाजी नहीं आने तो उसके हृदय में वियोग की अग्नि होलिका की तरह धू धू करके जल उठती है । जब वसन्त ऋतु का आगमन होता है तब तो विरहिणी का दुःख जैसे अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाता है । जो प्राणोन्माद की ऋतु है यह भीषण मृत्यु का अग्निशायक बन जाती है । विरहिणी कहती है कि पुष्पित वृक्षावतियों को देखकर तो किसी प्रकार रहा भी जा सकता है किन्तु जंगलों में पलाशों की जो भाग्य लगी हुई है उसे कैसे सहा जाय ! फिर बाज की तरह यँ बँरी काँयन पीछे पड़ गए हैं, इनमें इन प्राण-वशियों की रक्षा किम प्रकार हो सकती है ! इस वसन्त की प्राणतक ऋतु में इन जान की खेरियन नहीं । दुःखी हृदय औरों को चर नना बुरा कह मानता है, बाणी पर में उसका नियन्त्रण जाता रहता है । ऐसी ही दशा को पहुँची हुई गोपिका वसन्त में पुष्पित होने वाले अशोक को लक्ष्य करके कहती है कि तुममें जो भाव और रंगत है वह ऊपरी ही है, अन्तर के तो तुम बाँटे ही हो । इतना ही नहीं तुम सात के ही देवता हो (पदाधार से ही पुष्पित होते हो) नीच हो ! तुममें और नीच प्राणियों में भेद ही क्या है आदि आदि । भले वे तो मेरी जीवनमूर्ति का पता क्यों नहीं बताते ? हमारा शोक हरण कर अपना 'अशोक' नाम मायब क्यों नहीं करते ? किन्तु जब प्रकृति क्या बिम्बी की मुनती है ? वह तो अपने ही ङग में काम करती जाती है । पक्षी शोर करना नहीं छोड़ते, ऋतु आने पर जताएँ सज्जना सँवरना नहीं बन्द करती । ये चीजें विरहिणी को बुरी लगें, लगा करें । उन्हें किसी की क्या परवाह, दुःखी प्राणियों के प्रति क्या भेदना ! जब पक्षियों को बिम्बी के सुख दुःख से क्या लेना देना ! विरहिणी इसीनिष्ठ प्रकृति के विपरीत आचरण से बेहद परेशान हो जाती है और अन्त में धर्म के माथ अपने भाग्य को स्वीकार कर लेती है—

बन गाजन वं री चकीरन-मोरन, भ्राज इन्हें गरिबोई परी ।

छिनि छाजन वं री लवग-लतान को जो वं तिन्हें छजिबोई परी ।

सब भ्राज तीं गाहक जाके हूते, वह स्वाग हूमें सजिबोई परी ।

प्रिय प्राण के नेह सगामगी में, भव प्राण हूमें सजिबोई परी ।

इस प्रकार द्विजदेव कवि का वियोग वर्णन पर्याप्त मार्मिक और सजीव बन पड़ा है । यह कवि की निजी विरहानुभूति न होकर भी पर्याप्त हृदयस्पर्शिता लिए हुए है । उसमें रीति-बद्ध कवियों की भांति विरह की नाप-खोज नहीं है वरन् विविधमनोदग्गाओं का सच्चा आकलन है । हृदय के रोष, लोभ, दैन्य, जघोरज, घृति, स्मृति, उद्वेग, प्रलाप, उन्माद, जड़ता, मृति आदि शिन्ने ही भावों और मनोदग्गाओं की सच्ची व्यञ्जना है । यह वियोग वर्णन शास्त्र की अगुलिका-ग्रहण करके चलने वाला नहीं है वरन् कवि के आराध्य वृत्त की ग्रीष्मा-भूमि के वातावरण के बीच अस्ति और निष्ठापूर्वक उनकी लीलाओं के ध्यान और भावना में प्रेरित तथा उत्पन्न विरह वर्णन है । द्विजदेव के समस्त प्रेम काव्य की यही प्रेरणानुमि रही है फिर साहित्यिक परम्परा में दीक्षित द्विजदेव ने प्रौढ़ रीति से उसे काव्य बद्ध किया है ।

उद्धव गोपी-प्रसंग—इस प्रसंग पर भी द्विजद्वय ने १०-१२ छन्द लिखे हैं ।^१ इन छन्दों में कही तो गोपियों का भी कि कृष्ण का जैसा नाम है वैसा उनका गुण नहीं वे कपटी और छद्मवर्ती हैं, उनके मधुसूदन, विष्णुधारी, प्रियतम, घनध्याम आदि नाम निरर्थक हैं । शृंगार में गोपियों को जो पीडा पहुँचाई और योग वा संदेश भेजकर उनके साथ जैसा आचरण किया उसके कारण कृष्ण पर भी अत्र उनका विश्वास उठ गया है । वे सोचती हैं कृष्ण पहले भी ऐसे न थे, जब से मथुरा गये हैं तब से ही उनका ऐसा चला और उल्टा व्यवहार हो गया है, शायद यह मथुरा का ही गुण है कि जा बड़ा जाता है वही कुटिल और छली हो जाता है । पहले तो त्रमुदेन आये थे जो अपन पुत्र को यशोदा को सौंप गये थे और अब बड़े हो जाने पर कृष्ण को अपना पुत्र कहने लगे हैं, हमारे अजूर नायवारी किन्तु क्रूर और कुटिल कर्म कराने वाले महाशय आये हैं जिनका यश अगर एक युग तक गाया जाय तो भी समाप्त न होगा । अब देखने में सीधे-सारे अवसर आये हैं जिन ही तुमगति का फल अभी से ही मिलने लगा है । बस, बहुत हा गया अब मथुरा चरनों का विश्वास नहीं किया जा सकता । सारे मथुरा वाला का स्वभाव उष्ण ने ग्रहण कर लिया है । ब्रज में रहकर वे गोपिकाओं से प्रेम करते थे, मथुरा पहुँचकर वे कुबड़ी कुबड़ा के प्रेमी हो गये हैं । यह आचरण क्या कुछ कम निन्दनीय है । ऐसे विचलित चोलवान व्यक्ति या क्या भरोसा । हमी ने एक गोपिका बड़ी खीक के साथ कहती है—कृष्ण के झूठे प्रेम के दावों से भरे पत्र को फेंक दे, उनके संदेशों और वृत्तों की बातों का विश्वास मत कर । इसी खीक में वे उद्धव से भी कहती हैं कि आप जाइये, कृष्ण की भूठी बातों पर अब यहाँ किमी का विश्वास नहीं रह गया—

बाँवनि न कोऊ अब बेनिरे रहिन लाम,
पुबतो सकल जानि गई गति पाकी है ।
झूठ लिखिबे की उन्हे उपज न मान कहै,
जाइ कुबजा क बसे निलज तिषा की है ।
बुझरो अत्राधि 'दिजदेव' रात्रिका के घाग,
बाँधि कौन मारि जैन पीढ़ छतिया की है ।
ऐसे हो मुलागर कहो-सी-कहो क्यो 'इहा,
उठि गई बज सँ प्रतीत पतिया की है ।

इस प्रकार कृष्ण के प्रति खीम प्रकट करती हुई वे बार-बार उद्धव पर बरस पड़ती हैं । वे स्वीकृत कर व्यग्न वरती हैं—हे उद्धव जा ? वही दया की जो इधर आये, इससे हमें मदान पुण्य का फल प्राप्त हुआ है । कभी वे जागत उन्मत्तक असत शत्रु को समझ कर अतिशय रोष के साथ उद्धव से कहती हैं—सुम्हें तजना गरी जाती । ऐसी शत्रु की देखकर भी उद्धवने की आश देने हो ? प्रसंग, स्वयं, शत्रु समझ किसी का भी तुम्हें ज्ञान ध्यान नहीं ?

^१ शृंगार - ललितकौस्तुभ - छन्द ७७, २३५ २३८, २३७, १०८, ७५, २१२, २६५, १६७, २१४ ।

कृष्ण के ज्ञान और योग के मन्देन में गोपियों की वियोगाग्नि का दहक उठना स्वाभाविक था और इसीलिए उनके वचनों में वही शीघ्र झनकती है। प्रकृतिस्मृति होने पर उनकी चाणी में अपेक्षित नम्रता और दैन्य के भी दर्शन होते हैं। परन्तु सारी व्यथा और ऋतु-जनित पीड़ा और वियोग दशा के बीच जो व्यथा भदा कटि से बसकती रहती है वह है कुब्जा। वे सोच नहीं पाती कि किन उपायों से कुब्जा ने कृष्ण को इतना मुग्ध कर रखा है, जो कुछ परम रूप-शालिनी गोपियाँ ना कर मकीं वह एक भूखी-नंगडी, कुख्या ने कैम कर लिया। वे कृष्ण को भी उनकी अबुद्धिमत्ता के लिए धिक्कारती हैं, क्या सारी दुनिया के रूपोद्यान उजड़ गये थे ? क्या एक कुवडी ही दुनिया में रोमनों के लिए वष रहती थी ? हमें वे अपना घोरतम दुर्भाग्य समझती हैं। सचमुच भाग्य ही तो है, जीवन उत्तमर्ग करने वाली गोपियों को अनन्त विरह मिलता है। एक दिन चदन लगा देने वाली कुवडी को कृष्ण-मा जीवन धन प्राप्त हुआ है। इस एक भाग्य पर ही सब दोष मढ़कर वे चुप हो रही हैं—

(क) “द्विजदेव” जू याने धिपाद कहा जू पै गोपिका सोस वियोग परी ।

अब ऊघी जू ! कूबरी की बरिजी, उन ‘लालबिभंगी’ पै जाने परी ॥

(ख) जग देति दया करि ईस जोई सोई कौंठ-पसारि गह्योई परे ।

“द्विजदेव” उराहनो याने कहा, कुछ आपनों आपं सह्योई परे ॥

“कूबरी” और “लालबिभंगी” कहकर दोनों के ऐंटे-बैठे पन पर अच्छी चोट की गई, है। दोनों के जोड़े के योग बैठ जाने का कारण कदाचित् दोनों की टेढ़ी-मेटी काया ही है, और तो कोई सगत कारण दिखाई नहीं देता। इस प्रकार के कुद भाव उड़क-प्रसंग के छंदों में प्राये हैं। अतः गोपियाँ कृष्ण के मुख की आमना करती हैं। उन्हें कृष्ण से कुछ नहीं चाहिए—कृष्ण उनके हैं यही वस्तु है, वे जहाँ रहें प्रसन्न रहें। उड़क के माध्यम से वे यही संदेश कृष्ण के पास भिजवाती हैं। बड़ा ही मार्मिक है यह संदेश जिसमें वे कहती हैं—
प्रियतम ! हमें भोग के, सुख के दिन दिखाओ चाहे योग के संदेश भेजो, हम चाहती हैं कि तुम सतत अग्रागो से लिप्य सुरभि से पूर्ण सुख के दिन व्यतीत करो। हमारा जीवन अब इसी प्रकार वियोग में कट चला है, तुम्हो का, धूनो का, मानसिक यातनाओं का अन्धासी हो गया है इसलिए हमें अब अपने लिये तो कुछ चाहिए नहीं हाँ, तुम्हारे लिए यह अनिलाया अवस्था है कि तुम जहाँ भी रहो आनन्द से रहो। तुम्हारे जीवन के आनन्द होने की सूचना हमें भी सुझी बनाये रहेगी। तुम्हारे जीवन की आनन्द-धारा में व्याधात हमें सह्य न होगा। इस प्रकार इस सदर्न में हमें गोपियों की शीघ्र, कृष्ण के प्रति अविश्वास, कुब्जा के प्रति ईर्ष्या, अपनी भाग्यहीनता, कृष्णानुराग और उनके प्रेम के उदात्त रूप के दर्शन होते हैं। इन छंदों में भावों का जावेग द्रुम्य है, वह भाव पिष्टपेपण नहीं है। द्विजदेव एक प्रभावुक और बहि-हृदय प्राणी थे फलस्वरूप उनकी भावयोजना सर्वत्र पुष्ट है, पिष्टपेपण या परपरानुमरण मात्र नहीं।

अन्य विषय : भक्ति, नीति आदि

प्रेम के अतिरिक्त रोति मुक्त बक्तियों में भक्ति, वैराग्य, ईश्वरीय लीलाओं का वर्णन, नीति आदि से सम्बन्धित रचनाएँ भी मिलती हैं। ये रचनाएँ परिमाण और महत्व दोनों

ही दृष्टियों से स्वच्छन्द कविया की प्रेम सवधिनी रचनाओं के समक्ष नहीं ठहर सकती फिर भी लगभग सभी कवियों ने भक्ति, नीति आदि के उन्द समान रूप से लिखे हैं अतएव उनकी सक्षिप्त चर्चा प्रस्तुत प्रबन्ध में अनावश्यक नहीं कही जा सकती ।

रसखान की भक्ति

रसखान प्रेम के कवि होने के साथ साथ उच्च कोटि के भक्त भी थे, उनकी गणना हिन्दी के श्रेष्ठतम भक्तों में भी की जाती है । उनकी भक्ति के आलम्बन में कृष्ण जिनकी भावना उन्होंने साक्षात् ईश्वर या ब्रह्मा के रूप में की है ।

रसखान की दृष्टि में कृष्ण—रसखान ने कृष्ण को नर के रूप में नहीं माना है, वे तत्पक्ष ब्रह्मा ही हैं जिनके ध्यान में शकर और ब्रह्मा रात दिन लगे रहते हैं । और भी कितने ही देवी देवता, योगी-यती जगे रहने हैं । शारदा, तोष, भयेश, सूर्य, इन्द्र आदि भी उनके गुणों का पार नहीं पाते, वेद जिनका अनादि, अनन्त, अपट, अखेद, अभेद आदि शब्दों द्वारा व्याख्यान किया करते हैं तथा नारद, शुकदेव और व्यास जैसे देवर्षि, महर्षि और ब्रह्मर्षि जिनका वर्णन करते हुए अन्न नहीं पाते । रसखान के कृष्ण ऐसी महती विभूति और विराट सत्ता हैं । नर एव देवता ही नहीं बरन देवों, अदेवों और भू-लोक की स्त्रियाँ भी जिन पर अपने प्राण निष्ठावर किया करती हैं । ऐसे कृष्ण ने पृथ्वीतल पर अवतार लिया था । उनकी समृद्धि और संपदा देखकर कुवेर की सकोच होता था, उनके रूप की देख अनग सज्जित होता था, उनका आनन्दोपभोग देखकर इन्द्र ललचाया करता था । इन कृष्ण की वाणी मानो मुक्ति देने वाली तरंगिणी थी । इस प्रकार रसखान के कृष्ण में सौन्दर्य, वृषालुता, रक्षणशीलता और भक्तवत्सलता आदि के कितने ही महान गुण थे । वे साक्षात् ब्रह्म के ही प्रतिरूप थे । उन्होंने कितने ही आर्त्तजनों का उद्धार किया था—श्रीपदी, गणिका, गज, गौध अजामिल, अहिरूपा आदि । ऐसे कृष्ण को पाकर रसखान अपने भविष्य के सबध में निश्चित और आश्चस्त थे, उनकी वृषालुता और रक्षणशीलता पर उन्हें पक्का भरोसा था । वे कृष्ण अपने भक्तों के उद्धार के लिये उनकी भावनाओं के आदर के लिये पृथ्वी पर माना रूपों में अवतार लिया करते थे । देखिये न—

(क) नदरानो के तनक पय पीये काज, सोन लोक ठाकुर सो तुनकत ठाड़ो है ।

(ख) काम के भाग कहा कहिये हरि हाथ सो लै गयो माखन रोडो ।

ईश्वर का यही मुख करने वाला लौकिक आवरण उसके भक्तों का हृदय हर लिया करता है ।

भक्ति-भावना—रसखान निश्चल चित्तवृत्ति के भक्त थे । उन्होंने कृष्ण के प्रेम में पागल हो अपना सब कुछ उन पर निष्ठावर कर दिया था । वे कृष्ण की छवि देखकर उनके अनन्य उपासक हो गये थे, उन्होंने बड़े आवेशोन्मेष के साथ उनसे प्रति अपनी उत्तमगुण भक्ति-भावना निवेदित की है । वे कृष्ण की त्रुटी और कमनी पर नीनो लोको का राज्य, भाओं सिद्धियाँ, नवो निधिमाँ तथा कोटि-कोटि कलघोष के धाम निष्ठावर करने को तैयार थे । उनकी एक ही अभिलाषा थी—कृष्ण-समर्पण और उन्हीं का साग्रिष्य । इसके अतिरिक्त वे

और कुछ न चाहते थे—'मानुष हों तो वही रसखान' वाले छन्द में उन्होंने अपने जाने वाले जन्म की भी अभिलाषा व्यक्त कर दी है। वे कितने ही जन्म लेने को तैयार थे, मनुष्य, पशु, गिला, पक्षी, सभी कुछ बन सकते थे किन्तु उनकी एक ही शर्त थी और वह यह कि उनका जन्म व्रज में हो और वे गोप बनें या नन्द की धेनु बनें या गोवर्धन का पत्थर बनें या कान्दो-तट के कदव की हाली पर बैठने वाला पक्षी। त्रास्य यह है कि वे हर स्थिति में ब्रजवान तथा कृष्ण का समर्प-मुख चाहते थे। ऐसे छन्दों में उनकी पवित्र भक्ति-भावना का उच्छल छीत देखने योग्य है। वे मोक्ष नहीं चाहते थे बल्कि उन वृज कुटोरो को भाटने युहारने की सेवा करना चाहते थे जिनमें श्रीकृष्ण कभी गये हों, वे वज्ररेजुका पर अक्षित कृष्ण के चरण चिन्हों को सुराक्षित रखना चाहते थे—ऐसी निरोह और भोली आकांक्षाओं वाले भक्त थे रसखान। उनकी भक्ति में दूसरा मुख्य भाव यह था कि हम चाहे कुछ भी हो जायें, कितनी ही ऊँची पदवी और कितनी ही विद्यान सपदा पा जायें किन्तु हमने यदि पीतपटवारे में प्रेम नहीं किया तो कुछ नहीं किया, इसके बिना हमारा जीवन निरर्थक है। लोग लाख प्रकार की अभिलाषाएँ करें किन्तु रसखान को एक कृष्ण को छोड़ किसी दूसरे से सरोकार नहीं। भक्ति का यही अनन्य भाव रसखान को महान भक्तों की धेनी में भी बिटा देता है। वे कहते हैं कि वही बाणी, कान, हाथ, पैर, प्राण और जीवन सच्चा है जो कृष्ण के गुणों के गायन, श्रवण, उनके स्पर्श, अनुसरण और ध्यान के प्रति समर्पित है।

भक्ति-विषयक छन्दों के ही सदर्भ में उन्होंने कुछ उपदेश-परक भक्तियाँ भी निखी हैं जिनमें यह कहा गया है कि हमारा जीवन मकस्य, नियम और मत्स्य से परिपूर्ण होना चाहिए, उसमें दुर्भाव न होना चाहिये, उज्ज्वल सत्यता होना चाहिये—जीवन यापन की यही सबी और पुनीत पद्धति है, यही भक्ति है, यही अर्पण है, यही सेवा है, यही त्याग है और सबसे बड़ी बात यह है कि मोक्षन्द त विस्मरण कभी न होना चाहिये—

निलिये सब सों दुरभाव बिना, रहिये सतसंग उभागर मैं।

रसखान गुबिहहि धौ भजिये, जिमि नागरि को चिन नागर मैं ॥

जीवन का यही पवित्र यापन सच्ची ईश्वर-भक्ति है। भक्ति अकर्मण्य का नाम-जप नहीं है, वह नाम है सदाचार और मत्स्यपूर्ण जीवन का, निलिप्त और सयत आचरण का, सद्भाव और सतसंगुक्त ज्ञात्मविकास का। ऐसे ही कभी से संकुल जीवन के बीच सच्ची ईश्वर-भक्ति निहित ममकनी चाहिए। सभी कर्मों के बीच ईश्वर का ध्यान बना रहना चाहिए उसी प्रकार जैसे डीन सींचनी हुई फ्रिहारिन किशोर की मूलजो रहे किन्तु पतनर के लिये भी डीन से उसका ध्यान इधर-उधर नहीं होता। साधना की अन्य पद्धतियों की अपेक्षा रसखान की भक्ति, सेवा और प्रेम का रचिर पथ भी अधिक सुगम और प्रिय था। अत्यन्त दुःसाध्य तथा कष्टपूर्ण साधनाएँ उनके मनोमुक्त न थी—

कहा रसखान सुखसपनि सुभार कहा,

कहा तन जोगी हूँ लगाए अंगद्वार को।

कहा साथे पंचानल, कहा सोए बीच जल,

कहा जोनि साए राज विधु-धार पार को।

जब बार बार, तब सजम बयार-वत,
तोराय हजार अरे भक्त लवार को ।
कोन्हो नहीं प्यार, नहीं सेयो दरबार,
चित चाह्यो न निहार्यो जो पै मद के कुमार को ।

अन्य देवी-देवता—रसखान मुसलमान होकर भी कृष्ण के अनन्य भक्त और प्रेमी थे किन्तु उनकी यह अनन्यता अन्य देवी देवताओं के प्रति सम्मान प्रकट करने में बाधक न थी । वे उदाराशय व्यक्ति थे तथा हिन्दू भक्तों के समान उनके आचार विचार हो गए थे, वैष्णव धर्म और आदर्शों की उन्होंने श्रद्धापूर्वक महत्ता स्वीकार की थी । उनकी रचना से पता चलता है कि वे अन्य देवी-देवताओं को पर्याप्त सम्मान की दृष्टि से देखा करते थे । गंगाजी की महत्ता और गरिमासूचक तथा शिवस्तुति-परक एक दो छन्द भी उनके काव्य में मिलते हैं । गंगा की प्रशस्ति में वे कहते हैं कि उसके जल में वह सजीवनी शक्ति है जो पथ्यापथ्य का विचार न करने वालों को भी जीवनदान करती रहती है । उसी की अमृतोपम शक्ति के भरोसे शिव भी जो चाहते हैं आम्बतूरा चवाते और विष-भक्षण करते फिरते हैं । गंगा के जल के पान से वैद्य की औषधि की आवश्यकता नहीं रह जाती । शिव के विचित्र वेष किन्तु महान् कृपानुता के प्रति भी उन्होंने अपनी प्रणति निवेदित की है । उनके बीमरस एव हास्योत्तंजक रूप में उन्होंने मंगलवाग्गिणी शक्ति देखी है । एक छन्द में रसखान ने कृष्ण और शंकर को एकरूप देखा है । अर्चनारीक्ष्वर की रूपना तो पुरानी है किन्तु 'हरिशंकर' की यह भावना सर्वथा नई है—

इक ओर किरौट लमै दूसरी दिशि नागन के गन राजत री ।
मुरली मधुरी धुनि आधिक औठये आधिक नाद से बाजत री ।
रसखानि पितबर एक कंज पर एक बघबर राजत री ।
कोउ देखत सगम लं बुझकी निकसे यहि मेज सो छाजन री ॥

हरि और शंकर को एक ही रूप या मूर्ति में वन्यित कर रसखान ने इन देवताओं में तात्त्विक अभेद दिखलाया है । ऐसा करने का एक कारण तो समसामयिक वैष्णवों और शैवों का कलह हो सकता है, हो सकता है तुलसी के ही समान कृष्ण और शंकर में एक रूपता दिखाकर धार्मिक कलह को प्रशमित करने की भावना इसके पीछे रही हो ।

कृष्ण की लीलाओं का वर्णन—रसखान ने कृष्ण के बालरूप, विशोर रूप, उनकी गोचारण लीला, कुंजलीला, दानसीला, बनलीला, पनघट लीला, चौरहरण लीला, रासलीला आदि का विशेष रूप से वर्णन किया है । इस सन्दर्भ में उन्होंने उनकी असाधारण रूप-मोहिनी और रूप-माधुरी दिखलाकर सारे ब्रज को उन पर मूग्ध दिखलाया है । कृष्ण में जिन दैवी गुणों का अधिवाम दिखलाया गया है उसमें उनके ईश्वर होने का ही परिचय मिलता है तथा इस प्रकार के वर्णन एक ओर जहाँ कवि की पूज्य भावना को व्यक्त करने वाले हैं वहीं दूसरी ओर पाठक के अन्दर भी पूज्य बुद्धि विकसित करने वाले हैं । रसखान ने एकाध छन्द ऐसे भी लिखे है जिनमें कृष्ण की शक्ति तथा उनके पौरुष का वर्णन हुआ है । कालिदासमन और कुवलय-वध नामक कृष्ण के दो वीरतापूर्ण कृत्यों का रसखान ने साकेतिक उत्प्रेष किया है ।

ये तथा इसी प्रकार के और भी बहुत से प्रसंग हैं उदाहरण के लिये अधामुर, बकानुर, पूतना, लूनावर्त आदि का संहार, कमन्ध तथा सहस्र प्रसंगों पर भी रत्नखान लिख सकते थे किन्तु उनका चित्त कृष्ण के लोकोपकारक रूप पर उतना आसक्त न था जितना उनके ललित, मधुर और कोमल रूप पर। इसी कारण उन्होंने कृष्ण के साहस और वीरतापूर्ण रूप का विशेष वर्णन न कर केवल दान लीला, वेणु-लीला आदि मनोहर प्रसंगा पर ही विस्तार से लिखा है।

आलम की भक्ति

आलम में भक्ति-भावना का रमखान सरोखा उन्में तो नहीं दिखाई देता किन्तु उन्होंने भक्ति के विविध आलम्बनों तथा उनके जीवन से सम्बन्धित छन्द पर्याप्त मात्रा में लिखे हैं। स्पष्ट ही यह समनामयिक युग का प्रभाव था परन्तु साथ ही साथ उसमें उनकी पूज्य बुद्धि का भी थोड़ा योग रहा हाथा इस बात में इन्कार नहीं किया जा सकता। मूलतः आलम प्रेमी ही थे परन्तु अनेकानेक छन्दों द्वारा उन्होंने प्रेम-भाव के आलम्बन कृष्ण को अपनी आस्था और भक्ति के आलम्बन-रूप में भी चित्रित किया है।

आलम ने मुख्य रूप से भक्तों के परम आराध्य श्री कृष्ण के ही बाल रूप एवं स्वभाव वर्णन पर लगभग ३० छन्द लिखे हैं जिसमें उनकी क्रीड़ाएँ, मुन्दरता, वेद्यभूषा, गोचारण, माता यशोदा का बालत्व, गोपियों का कृष्ण ऐसे खिलौने पर जसीम अनुराग आदि चित्रित किया है। कस के मतवाले हाथों को मारने का वर्णन भी एक छन्द में आया है। ये सभी छन्द ईश्वरावतार श्रीकृष्ण के मीनदम एवं गुणों के प्रति पाठक की पूज्य बुद्धि की बटाने वाले हैं इसलिये प्रकारान्तर से भक्ति व ही विकासक हैं। इसी सन्दर्भ में यमुना और बंशी के प्रभावों का भी वर्णन हुआ है।^१ आलम का आस्था और पूज्य बुद्धि भगवान राम के प्रति भी थी। भक्तिकाल के समस्त मनुष्योपामक कवियों की ही भाँति आलम आदि स्वच्छन्द धारा के कवियों में भी भक्ति और आस्था के क्षेत्र में उदारता के दर्शन होते हैं। ये कवि एक ईश्वर-रूप की प्रतिष्ठा करके दूसरे की जवमानना में प्रवृत्त नहीं हुए हैं बल्कि उनके प्रति भी पूर्ण सद्भाव का प्रदर्शन उन्होंने किया है। आलम ने राम के जीवन से सम्बन्धित कई प्रसंगों पर छन्द लिखे हैं उदाहरण के लिए धनुर्भंग एवं परभुराम का कोप, सीता का बनवास, बेकट की नाव पर राम का चढ़ना, प्रगट का राग को समझना, लका में आग लगना, राम विरही भगत की दशा आदि।^२ शिव के प्रति भी श्रद्धा-बुद्धि में लिखित दो-एक छन्द मिलते हैं जिसमें उनके स्वरूप और निश्चित स्वभाव की प्रशस्ति की गई है।^३

वैराग्य—रीति और उपदेश के बमन आलम में न के बराबर हैं पर कुछ छन्दों में वैराग्य-भावना मिलती है, ऐसे छन्दों में कहा गया है कि मनुष्य की प्रवृत्ति और प्रवृत्ति इतनी भोग-विलासोन्मुख है कि वह फिर पर छाई मृत्यु की परवाह नहीं करता, रात-दिन हमने-बोलने, खाने पीने और मीज करने में ही गुंजा देता है, उसके जीवन की थोड़ी सी पूँजी

१. आलमकेलि : छन्द २४४, २४५, १६१, १६२।

२. वही : छन्द ३५५, २६१, २६२, ३५६, २६०, २६४, ३५७, ३५८, २६३, २६६, २६७, २६८।

३. वही : छन्द २४७।

इस आशय के कई छन्द हैं। उनके द्वारा ब्रैगम्य के साथ माय भक्ति-भाव-परक छन्दों के लिये जाने का भी यही रहस्य है। प्रेम जब लौकिक से हटा तो अलौकिक में समा गया। आखिर घनज्ञानद के जीवन का सबसे भून्यवान तत्व प्रेम ही तो था, वे अपनी समूची भक्ता को प्रिय के प्रति अक्षेप रूप में समर्पित कर देने वाले प्राणी थे। लौकिक प्रिय की अप्राप्ति में उन्होंने अपना सर्वस्व कृष्णापित कर दिया था। मुञ्जानहिन के अन्तिम छन्दों तक आते जाते समूची भावधारा ही बदल गई है, प्रेम कृष्णोन्मुख हो गया है। लौकिक प्रेम की अलौकिक प्रेम में यह परिणति अनाधारण है। घनज्ञानन्द का प्रेम उनके जीवन में ही पूरी तरह ध्याप्त था कुछ आरोपित नहीं। उस और सफलता न मिलने में वह अनुराग-भण्डार कृष्णापित हो गया। वे स्वयं लिखते हैं कि अपने प्रेम को सब ओर से गीचकर कृष्ण में केन्द्रित करना मेरे लिये आवश्यक हो गया था। - 'सब ओर तैं ऐंचि कै कान्हू किमोर मैं राखि भले पिर आस करै।' उनकी कृष्ण-भक्ति-परक रचनाएँ मुञ्जान-प्रेम वाली रचनाओं में स्पष्ट भिन्न हो गई हैं। यह अवश्य है कि मुञ्जानहिन में भक्ति-मूलक रचनाएँ परिमाण में कम हैं परन्तु अन्य ग्रन्थों में उनकी भक्ति का स्वरूप और अधिक विवच रूप में देखा जा सकता है।

निम्बार्क संप्रदायानुसारिणी भक्ति—निम्बार्क सम्प्रदाय में भगवान कृष्ण की चरण सेवा का ही महत्व सर्वोपरि है, ब्रह्मा-गिन सभी उनकी वन्दना करते हैं। अचिन्तनीय शक्तियों वाले कृष्ण अपने भक्तों का दुःख दूर किया करते हैं। कृष्ण की प्राप्ति भक्ति द्वारा भव है जो इन पाँच भावों में पूर्ण होती है—राग, दास्य, मध्य, वात्सल्य तथा उज्ज्वल। उज्ज्वल रस के भक्त हैं गोपी तथा राधा। निम्बार्क सम्प्रदाय में उज्ज्वल अथवा मधुर भाव को सर्वोत्कृष्ट स्वीकार किया गया है। श्री निम्बार्कआचार्य ने गुगल उपासना के साथ भगवान कृष्ण की माधुर्य एवं प्रेम-शक्ति राधा की उपासना को विशेष महत्व दिया था क्योंकि उनका विश्वास था कि राधा में भक्तों की कामनाओं को पूर्ण करने की अक्षय सामर्थ्य है—

अङ्गोतु कामे बृषभानुजा मुदा विराजमानामनु रूप सौभाग्यम् ।

सखी सखीः परितेयितां सरा, स्मरेम देवीं सकलेष्ट-नामदाम् ॥

निम्बार्क मत में साधकों के लिये किसी विशेष भाव की ही स्वीकार करने का आग्रह नहीं किया गया इसीलिये श्री भट्ट जी तथा श्री हरिध्यामदेवाचार्य आदि ने जो माधुर्य रस के ही मान्य उपासक बने जाने हैं दास्य, वात्सल्यादि भावों में भी भक्ति-निवेदन किया है। भक्ति सम्बन्धिनी यह भाव-विविधता घनज्ञानद में भी पाई जाती है। फिर भी दत्ता अवश्य है कि इस सम्प्रदाय में प्रेमसंक्षणा अनुरागात्मिका पराभक्ति की ही सर्वोत्कृष्ट स्वीकार किया गया है। भक्तिक्षेत्र में राधा की महत्व देने वाले इस निम्बार्क सम्प्रदाय में ही वृन्दावन में राधावल्लभ्रीय एव हरिदासी भक्तों का उद्भव हुआ। वृन्दावन के मठों सम्प्रदाय का सम्बन्ध स्वामी हरिदास से ही जोड़ा जाना है। वे भगवत्प्राप्ति के लिये गोरोभाव की भक्ति को ही सर्वोत्कृष्ट साधन मानते थे। उनकी इन भावना का बड़ा प्रचार हुआ और भक्ति के क्षेत्र में गोपी या सखी-भाव का पुष्पन ग्राहिन्य लिखा गया। घनज्ञानद की भक्ति-भाषना पर भी गोपी या सखीभाव की भक्ति की व्याप देयी जा सकती है।

घनज्ञानद ने अपनी भक्ति भाषना का निवेदन राधा और कृष्ण के प्रति किया है।

ये दोनों एक के एक बजकर भक्ति के आत्मस्वयं हैं जितना आत्मस्वयं घनआदि ने कृष्ण के प्रति भक्ति-निवेदन में दिखलाया उससे कम अथवा राधा के प्रति भक्ति-निवेदन में नहीं। निम्बार्क सम्प्रदाय में भक्ति के सभी आशों के लिये अन्वया या इसी कारण घनआदि के भक्तिकाव्य में भी एकाधिक आशों की भक्ति दधी जा सकती है। मय अब जैसी वृत्ति कर लेता या तब उस भाव को भक्ति व्यक्त करता था। घनआदि की भक्ति के आत्मस्वयं राधा और कृष्ण ही नहीं उनकी निवास एवं श्रीनाभूमि भी है इसीलिए शल शल रूप में कवि ने कृष्ण के ब्रज, गोकुल, वृन्दावन, राधा के सरसाने आदि के प्रति अत्यन्त भक्तिभावपूर्ण पंक्तियाँ लिखी हैं। उसके जीवन में हम मनुष्ये ब्रजप्रदेश का ही अवयव महसूस हैं।

ब्रज—ब्रज की महात्म्य का, वहाँ के मुख और वैभव का, उस चिरव्यभिचरित शवन भूमि के प्रति बहुत प्रेम का वर्णन कवि ने बार-बार अनेकानेक कृतियों में किया है— ब्रज-प्रसाद, ब्रजम्बर, ब्रजविनास, धामि चम्बरकार, ब्रजव्यवहार आदि में उक्त भावनाओं का बहुत प्रकाश देखा जा सकता है। जिन भक्ति मानापमता के साथ ब्रज ने अपने आपको व्यक्त किया है वह सहस्र व्यक्तियों को दुख देने वाली है, वहाँ रो जाने वाली है, उसने जिस में भक्ति की पुनीत भावना का उद्देश करन वाली है। कवि के हृदय में ब्रज के प्रति अपार अनुराग और पूज्य भाव है। उन्होंने जिस ढंग से इसका वर्णन किया है उसकी चर्चा यही है कि हर प्राणी को इस ब्रजमण्डल में आकर रहना और अपने जीवन को मार्फक करना चाहिये। श्रीकृष्ण और राधा की इस मोठा भूमि व विषय में काफी कुछ कह लेने पर भी उन्हें यही अनुभव होता रहा है कि यहाँ की शोभा, परिश्रमता, परिष्ठा आदि शब्दों में वर्णित नहीं हो सकती—

- (क) यह सुख मुख हूँ को उखर। मुख ही निज मुख वरतन कर।।
 (ख) गोकुल छवि आखिनि हूँ भव। रहि न सकं रसना बधु ताव।।
 (ग) मयने प्रथम अंगोचर ब्रजरस। रसना बहि न सकति पाकी जस।।

ब्रजमण्डल की शोभा के ये वर्णन निगल करके, निर्वर्जित, भक्तिभावपूर्ण, महिमा-गायन की सीमा पर किये गये हैं जिनमें वर्षों के स्वरूप को प्रत्यक्ष कराने की जोशा उसकी अनिर्वचनीय महत्ता का भाव प्रतीक कराने का प्रयत्न किया गया है। आत्म-हृदय से उत्पन्न ये वर्णन शठक के हृदय में ब्रजप्रदेश के प्रति सम्मान भावना और पूज्यबुद्धि जगाने में समर्थ हैं।

ब्रज-प्रसाद—इस रचना में घनआदि ने अत्यन्त भक्ति-विह्वल भाव से ब्रज का महा-प्रसादन किया है और अत्यन्त रूपरञ्जित हो अपने और ब्रज के सभों की बात कही है। यह ब्रज सत्तार में उज्ज्वल और प्रकाशित है क्योंकि यह भूजलोचनो के सारे श्रीकृष्ण की अत्यन्त प्रिय है। ब्रज का प्रसाद धुन, सननाधि श्रुति श्री चाहते रहते हैं। ब्रजप्रसाद से अत्यन्त प्रिय है। ब्रज का प्रसाद धुन, सननाधि श्रुति श्री चाहते रहते हैं। ब्रज प्रसाद-यशोदा, सब दुःख दूर होते हैं तथा नम मन परमानन्द में परिपूर्ण हो जाते हैं। ब्रज प्रसाद-यशोदा, कीर्ति और वृषमानु रहते हैं जो ब्रज की अपने श्रावों के समान चालते और उसकी रक्षा करने हैं। इनके घरों में नित्य स्तोहार सा रहता है तथा ब्रजवासियों में परस्पर आत्मनिष्ठ प्रेम-ज्वार गहरा होता है। वहाँ सभी के अभिमान दूरे होते हैं। ब्रज के सभ सरोवरी और जलदार गहरा होता है। वहाँ सभी के अभिमान दूरे होते हैं। ब्रज के सभ सरोवरी और

ममुना के तट पर कान्हा बलवीर के सग मदा बिहार करते रहते हैं। गांव-गांव में श्रीवृष्ण पहुँचते हैं और उनके साथ-साथ मोद और बिनोद भी पसरता चलता है। ब्रज की वीथियाँ और बाग, एक-एक ठौर यहाँ तक कि ब्रजवासियों के नेत्र और मन श्याममय दिखाई देते हैं, वहाँ पर लोगों में वृष्ण के प्रति अठ्ठा प्रेमोन्माद दिखाई देता है। कवि का ब्रज के प्रति जो असाधारण रागात्मक सम्बन्ध स्थापित हो गया है उसकी अतृप्त रूपाँ में परिपूर्ण व्यंजना प्रस्तुत रचना में देखी जा सकती है। जो भावबिभोर हृदय इतना अधिक काव्य में उतरा है उसकी वास्तविक ब्रज-प्रीति और प्रेम मग्नता कितनी रही होगी? सचमुच ये छोटी-छोटी कृतियाँ जैसे धनआनन्द के मधुर हृदय-खण्ड हों—

यह ब्रज नित सुखसिधु कलोलें। ब्रज की छद सदा ब्रजडोलें॥

भाँखिन को सुख ब्रजदरसन है। आनदधन बरसन सरसन हैं॥

अहोभाग या ब्रज कों सखों। ब्रज की सौँव न बबहूँ मखों॥

ब्रजस्वरूप—ब्रज परमप्रेम से पूर्ण प्रदेता है, गोप-महेन जिसके रज की वन्दना करते हैं। ब्रजधाम निरवधि आनन्दमय है जहाँ श्यामसुन्दर अपने प्रेम-पुत्र परिकर के साथ सदा निवास करते हैं और लीला-मुख-भम्पदा का भोग करते हैं। नन्द और यशोदा की अत्यन्त कात्तिशालिनी और रमणीय ब्रजवसुन्धरा का क्या वर्णन किया जाय। ब्रज के ईश में अनुरक्त ब्रज-वसुमती की द्युति देखने में अद्भुत है। नन्दगाँव तथा अन्य गाँवों में गोपनमूह निवास करते हुए अत्यन्त शोभा देते हैं। सभी गोप-म्वालों में परस्पर बड़ा स्नेह है, गोपनों के ठाढ़ का क्या कहना, अपरिमित परिमाण में धन और धान्य सुलभ है, घरों के पास में ही खरिद होती है, घरों के बगल में स्वच्छ गलियाँ और गर्यारे हैं। घर-घर में मंगल गीत होता रहता है और नित्य उत्सव का सा हृदय गोचर होता है। ऊँचे ऊँचे प्रवागमुक्त चौपाल और खलित चौहटे देखते ही बनते हैं। चारों ओर शुभ और सुन्दर वृक्षावलि है, निक्कट ही माँवले सरोवर हैं जो मानी ब्रजमोहन की छवि देखने के अमल दर्पण हैं। श्याम के मुभग ध्रुगों की पावन गंध से ब्रजवन सदा महकता रहता है, उसके मुख का क्या वर्णन किया जाय। जमुना के किनारे कदबो की छाँव में बेलिके अनुकूल सुन्दर और निर्जन स्थान है। जैसा आनन्द श्रीमामे में बरमता है वैसा ही आनन्द वर्ष भर बरसता रहता है। ब्रज में अभिराम श्याम बसते हैं इसलिये सारे मुख, सारी विभूतियाँ ब्रज में पानी भरती हैं, हाथ जोटे खड़ी रहती हैं। इस तरह ब्रज में होने वाले आनन्द का अतृप्त रूपों में कवि ने वर्णन किया है। वह कहता है कि ब्रजवासियों का आनन्द मेरे चित्त में चड़ा हुआ है, ब्रजमोहन और ब्रजवतू का विलास देखकर मेरी सारी आशाएँ पूरी हो जाती हैं—कवि की यह भावना मधुरामरि की भावना के नितान्त मेल में है जिसमें राधा-वृष्ण के प्रेम और मयोग-मुख में ही भक्त अपनी वृत्ति समझता है। ब्रजवासियों का मत्संग लाभकर कवि अपना जन्म मफल समझता है, वह ब्रज का है, ब्रज उसका है।

ब्रज विलास—इस रचना में दो वाँटे मुख्य रूप में बही गई हैं। एक तो ब्रज के ठौर-ठौर की विभूति और भीन्दर्य का वर्णन दूगने राधा की वृष्ण-प्रीति का नर्तन। ब्रजमूमि के कण-कण से वृष्ण की प्रेम-प्रीडाओं की स्मृति जुड़ी हुई है। ब्रजनाथ की कृपा से ही ये नेत्र

व्रजभूमि का दर्शन पा सकते हैं और हृदय व्रजवन के माधुर्य का अनुभव कर सकता है। वे मन्द, स्वाद-वान्, गो-धन आदि महामाय हैं वृष्ण जिनके प्राणा के आधार हैं। कृष्ण ने व्रज-भ्रमण को अपनी प्रेम दृष्टि की अपरिमित चूँट में सर्विस्वर विरफाल के लिये हरा भरा बना दिया है। इमने नाद स्वयं राधा के ही मुख से राधा और कृष्ण की प्रीति का वर्णन कराया गया है। राधिका कहती है कि रात दिन मेरे कानों में कृष्ण की मुरली की ध्वनि गमी हुई है और आँखों में उनकी मूर्ति, मेरे अंग अंग में उनकी की मोह की छाक से लगे हुए हैं। धूँध की ओट होने पर भी दृष्टि उधर ही जाती है, हृदय का धँस जा गया है और हर समय एक ही अभिलाषा रहती है—‘जागति हूँ अन्तर्गति हूँ सग सोधन की पीर।’ कृष्ण का विरह केवल राधा का ही दुःख नहीं है समग्र व्रज की व्याधा है। व्रज का यही अमल, अगाधप्रसन्न कवि के प्रेम का विषय है और उसका मन उमी में डूबता उतराता रहता है, उसका मन मोहन पद-अंकित व्रज की रज में मग्न मोहता रहता है तथा व्रज और व्रजमोहन के माधुर्य एवं रसनाभ की लालसा कभी मिटती नहीं।

धाम-व्यमर्कार—इस रचना में व्रज के वनों के सुख का वर्णन हुआ है जो कृष्ण की लीला एवं विहार की भूमि है। वहाँ रहने से हृदय में प्रपरीमन और माधुर्य और उत्साह का संचार होता है। इसके स्थान-स्थान की रचिर गोमा अरुण्यनीय और विस्मयकारी है। इसकी रज में जैसे परमत्व का सार समाया हुआ है जिसे पाने के लिये शिव, ब्रह्मा, देव, सनकादि तालामित रहते हैं। धन्यभाग हैं वे स्वाध्याय जो कृष्ण के परिकर बने हुए हैं। इस व्रज वनस्थली की अतुल, अभूत माधुरी से शरकर अव्यक्त भली भाँति परिचित हैं। इन धाम के समस्त आनन्द तक पहुँच करने की क्षमता मन भी नहीं रखता तथा श्रीकृष्ण की यहाँ पर होने वाली अद्भुत लीलाएँ अधिकारी भक्ता की बुद्धि को भी शक्ति कर देने वाली हैं। व्रजवन की अनेक बहुरंगी सोमाएँ हैं जिनका ओर-छोर नहीं। अत्यन्त भाव-विह्वल हो कवि कहता है कि ‘मगलनिधि गोपाल-उपासी’ व्रजवासी धन्य हैं, यहाँ के नैय्यक मगलवार और व्यवहार धन्य है। देखने पर नेत्रों को हृषातिरेक से आत्मविस्मृत कर देने वाला व्रज का मुख, वहाँ सदा रहने वाले विनोद, कुँवर कान्हू के हृदय की हर मेने वाली व्रज की वनधो और वनसम्पदा का कथन नहीं किया जा सकता—

या व्रज तो यह व्रज ही आहि। व्रज की परतर दीने कहि ॥
 व्रज बुदावन की बलि जेये। व्रज बुदावन लीला मये ॥
 व्रज देविन की कृपा मयेये। याहो ते यह व्रजवन मये ॥

यमुना यमुना-यश—प्रगाढ़ भक्ति-भावना से प्रेरित हो पद्मजानन्द ने यमुना का भी यशोमान किया है। यमुना-जल की अपूर्व कान्ति, उसकी मधुरता, स्वाद की अवयनीयता, धारा की अगाधता, उसके रूप का रम्यता, लहरी की रन्ध्र-रोवकता, उसके जल की त्रिताप हारिणी और परमपद-दायिनी शक्ति, चिन्तामणि उपमित मनोकामना-पूरक शक्ति, उसके स्पर्श की हर्षोत्तेजकता, उसकी परमार्थ-साधन-सहायता और मग्नमयता आदि का कवि ने उत्साह-पूर्ण वर्णन किया है। यमुना के तट पर गोपाल लाल त्रीटा करते हैं, यहाँ अगम गहनानन्द पूर्ण वर्णन किया है। यमुना के तट पर गोपाल लाल त्रीटा करते हैं, यहाँ अगम गहनानन्द की उपलब्धि होती है, इसमें स्नान करके श्रीकृष्ण पूव मुख का अनुभव करते हैं, इसके

रमणीय कुंजों में नित्य विहार होता है, भानुनदिनी कहताने के नाते यमुना श्री राधाजी को अत्यन्त प्रिय है, इससे मनोरम लट पर प्रीति के अकुर नित्य प्रकट होते हैं, इनके दर्शन मान से सासारिक भ्रमबाधाएँ दूर होनी हैं और दुःख-तिमिर का नाश होता है। श्यामवर्ण और गम्भीर गुणों वाली यमुना कृष्ण और बलराम की गोचारण भूमि है, यह श्रीकृष्ण के भ्रगरागों के रस में पगी है, इनके पुलिन पर लीला का अखण्ड आनन्द उपजता है। कवि यमुना के प्रति अपने हृदय का तादात्म्य स्थापित करते हुए कहता है—

या जमुना की भाग निकाई। मति अति रीझी विचार बिकाई ॥
या जमुना को हँ ही गाऊँ। या जमुना को सुररस पाऊँ ॥
या जमुना मैं नित ही न्हाऊँ। या जमुना तजि बहूँ न जाऊँ ॥

गोकुल • गोकुल गीत—गोकुल की महिमा धनञ्जय ने वर्णनातीत बनाई है जहाँ मन्द मन्द के द्वार पर गोप और ग्वालों की सतत भीड़ लगी रहती है। कुंवर कन्हैया जहाँ सबके जीवन प्राण है और बड़भांगिन यमोदा अपने सत्कर्मों और पुण्य का फल अपने ही सामने देख ले रही है। उसके समान भाग्यशालिनी और महिमामयी कौन है जिसके पुत्र के प्रेम में सारा व्रज ही पगा हुआ है। नंदराय का भाग्य कहन योग्य नहीं जिनके लाड़ले लाल मोहन का खेलना हैसना, चलना, गाना प्रत्येक जन के जीवन में रस की वृष्टि करता है। यमुना लट पर बने गोकुल गाव की सोभा न्यायी है, वह नेत्रों का विषय है, वाणी का नहीं। वहाँ कमल नयन की चितवन सभी की आनक्ति किये हुए है। गोकुलवासियों के लिये सोने-जंगने एक ही धुल है—कृष्ण के साहस्य का मुख जिसके आगे त्रिलोक की सम्पदा तृण के समान तपाइय है। यहाँ के लोग कृष्ण लीलाओं में ही विभोर और पुनर्जित बने रहते हैं। इस गोकुल की द्रवि सदा नेत्रों में बसी रहे यह धनञ्जय की कामना है।

वृन्दावन : वृन्दावन-मुद्रा—वृन्दावन का माहात्म्य गायन तथा उसके प्रति अपनी पूज्य-भावना का प्रकाशन करने हुए धनञ्जय लिखते हैं कि अब मैं राधाजी के वृन्दावन का गुणगान करता हूँ। ईसावत वन है जिसमें अत्रमोहन का मन ही मानों सतत रमण करता रहता है। यहाँ राधा और मोहन नित्य प्रेम-ओड़ा करते रहते हैं, दोनों के नेत्रों में वृन्दावन पुतलियों की तरह घसा रहता है। वृन्दावन में यमुना की तरल तरंगें शोभा देती हैं। यमुना के तीर पर ही यह वन स्थित है। इसके गुणगान में तो मेरी वाणी भी सरस हो गई है।—‘तीर भूमि बनि रह्यो सदा वन। जै जमुना जै जै वृन्दावन ॥’ गीर-श्याम युगल सतत एकरस हो यहाँ विहार करते रहते हैं। यहाँ ललित लतानियों के संग रसवतित वृक्ष महामधुर फलों में परिपूर्ण हो शोभा देते हैं, सुन्दर सरोवर हैं, पवन महमह करता हुआ परिमल बहता रहता है। राधा और कृष्ण अपनी प्रेम प्रीतिओं से वृन्दावन में जगमग करते हैं और वृन्दावन की अनीकित बामा के बीच छिप भी जाते हैं। वृन्दावन और यमुनालट पर शोभा की नित्य भीड़ लगी रहती है, प्रिय और प्रिया का आना जाना देखते ही बनता है। यहाँ का मोद-माधुर्य त्रिलोक में स्याम है, यह राधा-प्रिय के प्रेम की मुष्ट करने वाला है तथा पवित्र रसि को सब प्रकार में सहज ही तुष्ट करने वाला स्याम है। वृन्दावन में कुंजों का परिकर है तथा यमुना पुलिन की रेणु तो मानों चितामणि-सूक्ष्म है। इस अवयव, अगम्य और

रूप माधुरी पीवत प्यायत । ब्रज जीवन यो जीव निवावत ॥
नित यह चूहल रहति बन गहवर । लग्यो रहत आनंदघन को घर ॥

मुरली मुरलिका मोद—कृष्ण के मादक अघरो पर विराज कर मुरली बन में बज उठती है । उसकी ध्वनि को सुनकर लोग छक जाते हैं, वह प्रार्थना में मँडराने लगती है, उसके स्वर हृदय को धीरे से रिक्त कर देते हैं और वह हृदय में विषम पीड़ा जगा देती है । नटवर की मुरली की ध्वनि वन-वटलरिंगों के बीच भर उठे हैं, यमुना की गति तो कहते नहीं बनती, उसके दोनों तट जैसे वेणुनाद में पट उठे हों, उसमें जल के स्थान मानो मुरली-स्वर की ही धारा बहने लगती है । कुँजों के पुष्प समूह मुरलिका स्वर को सुनकर झर पड़ते हैं । चराचर मृष्टि बेतरह द्रवीभूत हो जाती है । पक्षी टकटकी बाँधकर देखते रह जाते हैं और वेणु-नाम के श्रवण में ही जीवन का चरम लाल मानने हैं । कृष्ण ने ऐसी विषम रागिनी अलाप दी है कि उसकी ध्वनि 'पावर-जगम' सभी के अंगर में व्याप्त हो गई है । उसके स्वरो की अनी कानों को साने डालती है । उसकी अनुभूति सतत कानों को सुनाई पड़ती है

विग बाजेहूँ बजति रात दिन । कौन भौंति की गहनि गही इन ॥
घायल प्राण घूमि धुरि भूझें । मुर सामुहो घरनि धिरि जूझें ॥
विष की लहरि मुरनि सग सरसै । तीजी ताननि सरसै बरसै ॥
मुरली कित को दर बिसाह्यो । कियो विधाता याको चाह्यो ॥
जग आप अर हमें जगाये । तातो धुनि उर आग सगावै ॥
बनौ बज बसौ कौन बिधि जीवै । विष सो नाव अमृत लौं पीवै ॥
बिसबासो काह्यो वस पाकें । कछु न बिचारत या रस छाकें ॥

इस मुरली ने मसार को मोहने वाले कृष्ण की भी मोह लिया है फिर क्या किसका हृदय है जो इसके बनीभूत न हो । यह कृष्ण के अंगों में क्षण भर भी ग्यारी नहीं होती । इस घरवाली ने कितने घर बरवाद कर दिये हैं । धन्य है वह वन जहाँ इसने अवतार लिया ! इमने तो सभी मुर अपने वन कर रक्खे हैं । ब्रजनायक तक जिसके प्रति अनुरक्त रहते हैं ऐसी मुरली तो पैर पूजने लायक है । है सची । वनी तो मिलाप रचानी है और तरह-तरह के नाच नचानी है, युग्मावन में यमुना के तीर वल्लभ की छाया में मुरली महामोदशायी रास का विज्ञान कराती है जिसमें सभी अपना मनोवाञ्छित रस प्राप्त करते हैं । ऐसी प्राणघन मुरलिका चिरजीवी हो ।

भक्ति के विविध भाव : पदावली और कृपावन्द—घनआनंद ने भक्तों के रग-रग पर चलकर मूर, तुलसी और भीरा के समान गेय पदों की भी रचना की है जो सख्या में सहस्राधिक हैं । इन पदों में मुख्यतः तो गोपियों तथा राजा के कृष्ण-प्रेम को ही नाना रूपों में व्यक्त किया है किन्तु वह कुछ सागरण प्रेम नहीं, भक्ति की कोटि को पहुँचा हुआ परा प्रेम अथवा अनु-रक्ति है जिसमें घनआनंद की निजी कानाभाव की उज्ज्वल भक्ति भावना ही संवेदित हुई है । घनआनंद की भक्ति जिन अन्यान्य रचनाओं में सुवर टूट है उनमें 'कृपावन्द' का स्थान महत्वपूर्ण है, इसी प्रकार 'पदावली' भी भक्ति की दृष्टि से देखने योग्य है । हम देखते हैं कि

पनथानन्द ने द्वास्थ, सख्य और कामा भान में अपनी भक्ति का निवेदन किया है। काता खली या गीरी भाव की भक्ति निम्नांक सम्प्रदाय में विजेय प्रचलित तो हुई परन्तु अन्य भावों से भगवद्भजन का निवेदन या इस विषय भक्ति की भावना का क्षेत्र में ये कवि अपनी चित्त-वृत्ति के अनुसार अपना भाव निवेदन किया करते थे।

दास्थ-भाव—धारण भाव के पद्य में पनथानन्द लिखते हैं—हे हरि ! धन मेरा स्वार्थ-परमार्थ सभी तुम्हारे हाथ है, मुझी से हमारे याचना है। तुम्हारे गुणों का मैं क्या गान करूँ, तुम तो क्षार गुणों को धार हो। तुम्हारे अपरिमित चरित्र के समुद्र को तो रहते ही मैं विस्मय की तरंगों में डूबने लगता हूँ, तुम्हारी कृपा के मोहित द्वारा ही मैं उसे धार कर सकता हूँ। हे गोपाल ! मैं तुम्हारे ही गुणों की गता हूँ, मैं सिर्फ नवाकर विनय करता हूँ कि मुक्त दीन जग पर कृपा करो। तुम्हारी कृपा के मग्न जग वरसंग वरगों में प्राण-पपीहृ जीवन लाभ करेगा। हे हरि ! मैं भूछ हूँ और तुम सच्चे, मुझे भी सच्चा क्यों नहीं बना देते ? इस सत्सार के बचकरो में प्रकट मैं बहुत बुरा किया—

जग जगार असार लोच लमि भक्ति धकपी बहू नाथी ।

अब जानरघन मुरन लोचिये कर्न महो दुष्ट-दाँधी ॥

इसी तरह से जाने कितने दिन बीत गये, ये भेष आपके दर्शन के बिना रिक्त में इधर-उधर भटकते फिरते हैं। इस प्रकार अपने किये पर परचाताप, अपना दोषों की स्वीकृति, ईश्वर के सर्वशक्तिमान होने में परिपूर्ण विश्वास, अपने दोषों को दूर करने की, भव-ब्रह्म से मुक्त होने की कृपा करने की याचनाएँ कवि करवा पाया जाना है—

(क) आपो सरन बिकार भायो

तुम तरवज जग ही बटु बिधि नु कष्ट न करिबे मु कष्ट कष्टो । (इषानन्द)

(ख) भूल-भरे की मुरति करी।

अपनी भुनगिद्याता उर धरि सो अनेक औगुन बिसरी।

या असोच की लोच कीजिये हा हा हो हरि सुदर करी।

कृपाकद आनन्दकद ही पतित भयोहान्तपति हरी ॥ (इषानन्द)

अपने मग्न में कवि कहता है कि अपने मन की अमाध्य स्थिति हे अन्तर्प्राप्ति । मैं तुमसे क्या कहूँ—

अमुख असोच पोष सं गुन मुनि उरमत मुरमत पतिन सहायी ।

सक्ति दरमि बरही, परसी नु आनन्दधन चतक-हित नाथो ॥ (इषानन्द)

‘कृपाकद’ के छंदों में कवि लिखता है कि उसकी भक्ति कृष्ण के प्रथम भगवत् है, अपने आगम्य की सागर्य और कृपा के प्रति उसका पूरा विश्वास है, वह उन्हीं की शरण है और उसके लिए उसकी कृपा से बढ़कर सत्सार में कुछ नहीं है। यमों प्रथम, हरि-नाम, लोक-परलोक सभी कुछ की ये जवहेलना कर देते हैं क्योंकि उन्हें कृपापूर्ण दृष्टि में देखने वाले का आसरा है—

धरे रही करम घरम सब धरे रही
 डरे रही डर कौन गर्न हानि साहे कौं ।
 ऐसी रसरसि सहि उलझी रहत सदा,
 कृपादिस्वर्गया काटू दिसि देखे जाहे कौं ॥

घनभानन्द ने ईश्वर की कृपा के प्रति ही दृष्टि लगा रखी है और मसार की शेष वस्तुओं के प्रति पीठ कर दी है। कभी वे कहते हैं-हे माधव ! मेरी पुकार पर कब ध्यान दोग और कब मेरे हृदय के बाग़िन में अपनी नरूप ज्योति के साथ पधारोगे ? भक्त की ईश्वर-मान्निध्य का अभिलाषा देखिये—

जिहि जिहि ठौर जाहि जाहि भाँति जानराय,
 जगनि जगनि जगमगे ही जनन कौं ।
 पूरन-कृपा-पियूष पातत रहे हो सदा,
 भानन सँ प्यारे अपनैव के पनन कौं ।
 गोविंद मुत्ताईं त्यों हो मागत हों गोद-नोह,
 गिरा अगलाई गुन-भारिमा-भानन कौं ।
 मन घनभानन्द तिहारी खोप चातक हूँ,
 चाहत है संनिधि सबादनि सनन कौं ॥

सत्य-भाव—अनेक पदों और छंदों में घनभानन्द ने ईश्वर के साथ मैत्री जयवा बरा-दरी के भाव से बातें की हैं और अपने भावों का निवेदन किया है। ऐसे अवसरों पर उन्होंने कहा है कि तुम मुझे भी रास्ते से क्यों नहीं लगा देते ? मेरा भी उद्धार क्यों नहीं कर देते ? तुम कैसे हो जो अपनी की इनकी भी चिन्ता नहीं करते ? मुझे सोने हुए को प्रबुद्ध और जागृत क्यों नहीं करते ? परन्तु सत्य भाव के कथनों की संख्या अत्यन्त सीमित है।

मधुर प्रपञ्च कांताभाव पदावली—मूर और मीरा के पदों में जो भावुकता पाई जाती है वही घनभानन्द की पदावली में देखी जा सकती है। गोपियों का जैसा प्रेम कृष्ण के प्रति मूर जादि दिखा आये हैं वना ही प्रेम भाव घनभानन्द ने भी दिखाया है। इन पदों में शुद्ध और वासनाहीन, पुनीत प्रेम भाव की भक्तक मिलती है। उज्ज्वल रम का इन छंदों में भी बड़ा सुन्दर परिपाक हुआ है। ये पद घंटन कबिबर घनभानन्द की मधुरा भक्ति (जो निम्बार्क संप्रदाय की भक्ति के मेल में हैं) का ही पंथन करते हैं। कांताभाव की भक्ति गोपियों के कृष्णानुराग वर्णन के द्योत में सुन्दर और अपेक्षित रूप में व्यक्त की जा सकी है। सनो या गोरी भाग में मानो घनभानन्द ने ही कृष्ण का ध्यान किया है, उनसे प्रेम किया है और उनकी खोलाओं में माग लिया है। उनके मनन का मानन मुख प्राप्त किया है।

मधुर भाव की भक्ति चोखित करने वाले पद और छन्द बहुत बड़ी संख्या में लिखे गये हैं जिनमें कहा गया है—हे ब्रजनाथ ! समय बीन गया और तुम नहीं आये, हम अपनी चेतना नहीं रह गई है। हमें होम कौन दिलाये, मन भी तुम्हारे माथ चला गया है। तुम्हारी बात जोहते-जोहते दृष्टि मन्द पड़ चली है और रसना भी तुम्हारे गुणों की गोया गाँव-गाँव

पर गई है। तुम हमारी मुँह कब तक लोहे के जालमर्नि ? ममल बना जा रहा है बरह में यदि आये तो क्या लाभ -

हमारी सुरति कब धीं तुम बंधी ।

अवसर बोधो जाल जालमर्नि बहुरि अय बहा देही ।

आनदधन पिय छातक बूक-यहो पछितायोई रहै ॥ (पराजतो)

हे मेरे प्रियतम ! अब मेरा लुममे रनेह हो गया है । हे रूप-उज्ज्वल ! दुःख-गारे ! शर्माते प्यारे ! हमसे कुछ कहते नहीं बनना और बहे बिना छले नहीं बाना तथा हिन पर जो बीत रही है उसे सरने नहीं बनना, तुम अपना प्रण क्यों नहीं निभाते ? धनजानन्द कहते हैं—

मेरे मिलजा तुम बिन रह्यो न जाय ।

विषम वियोग जराई जियरा सह्यो न जाय ।

निषठ अधीर धीर-भम हियरा कह्यो न जाय ।

आनदधन पिय निष्ठुरन को दुख कह्यो न जाय ॥

हे प्रिय ! मेरे हृदय में तुम्हारी लीं लगी हुई है, तुम कब मेरे गुणों के पट्टने बनेगे ? कब मैं अपने आँसुओं के जल में तुम्हारे चरणों को धोकर भाग्यशालिनी बूँदी ? इस प्रकार के प्रेम की लड़प में मेरे धन-शत सहस्र-बहुल कला-भाव की भक्ति के उद्गार धनजानन्द व्यक्त कर गये हैं जिन्हें हम उनकी 'शदावली' में बिगोप रूप में देख सकते हैं । देखिये भक्ति-भाव की कैसी मगामयी आरती कबि उतार रहा है—

नेह मो भोग्य संजोम धरी हिय-बीप इला धु घरी अति आरति ।

रूप उज्ज्वल धनू कजयोहल लोहनि आबनि ओर निहारति ।

गवरी आरति बावरी लीं धनजानन्द भूनि वियोग निवारति ।

भाषना-आर हुजास के हापनि यो हिन मूरति हेरि उतारति ॥

राधा के प्रति भक्ति निवेदन सभी भाव की भक्ति—रपनी पनेज कृतियों में धन-आनन्द ने राधा के प्रति अपनी भक्ति और प्रत्यक्ष निष्ठा का परिचय दिया है। निम्नाहें सम्प्रदाय की प्रति भावना के अन्तगत राधा की व्यक्तिगत प्रतिष्ठा की रो बयोंकि वे भक्तों के मनोरथ पूर्ण करने की अशय शक्ति से सम्पन्न मारी गई है। कवि ने उनमें प्रति अपनी 'अत्यन्तपूर्ण' निष्ठा का वास्तविक प्रकाशन किया है। धनजानन्द के निम्नाहें सम्प्रदायानुयायी होने की वाग विव्रित हैं कि, किसी से ने कहे परम्परा की रीति का ज्ञान भी करा दिया था तथा सम्प्रदाय में प्रचलित सभी भाव की उपासना पद्धति इन्होंने अगोकार कर ली थी। सभी भाव से उपासना करने वाले महात्मा भक्ति-साधना का बहुत पथ बार बार चुनने के बाद ही सम्प्रदायिक सभीभावों में चुनने जाते हैं। धनजानन्द का भी 'बहुगुनी' नाम रखा गया था जिससे यह सिद्ध है कि ये भी भक्ति-साधना की ऊँची भूमिका पर पहुँच चुके थे तथा महात्माजी की कोटि में परिणमित होने लगे थे और सम्प्रदाय में सभी भाव का स्वर 'बहुगुनी' नाम प्रचलित भी हो गया था। साथही और बिड़ों से भी उच्चतर भक्ति साधना करने वाले धनजानन्द सुखों की कोटि में से मिले गये थे। इनकी सभी-भाव की भक्ति का

प्रकाशन करने वाली रचनाएँ अनेक हैं। उन्हीं के जाग्रद पर घनज्ञानन्द की सखी-भावना का परिचय दिया जा रहा है।

बृधभानुपुरमुषसा-वर्णन—इस रचना में बरसाने में रहने वाली श्रीकृष्ण की परम-प्रिया श्री राधिका जी की दाम्नी अथवा मखी बनकर कबिबर घनज्ञानन्द ने उनके साथ अपने रश्मे की बात कही है। वे करने की राधिका जी की 'बहूगुनी' नाम की सखी बताते हैं और बरसाने की भी अपना सुन्दर खेड़ा (गाँव) कहते हैं। वे लागे निम्नते हैं—मैं उनका सब बाम करती हूँ, उनकी दृष्टि की ओर निहारती रहती हूँ और सदा उनकी इच्छा का अनुगमन करती हूँ। यह सब प्रकार की भीख मैंने ही दी है (जरा यह नैकट्य-भाव देखिये) और सब प्रकार का रमोत्तेजक शृङ्गार मैंने ही किया है, नाना प्रकार में उनकी कबरी या बेगी मैं ही बाँधती हूँ और इसी से श्री राधा जी ने मेरा नाम 'बहूगुनी' रख छोड़ा है। उन्हें मैं अच्छे से अच्छे तान सुनाती हूँ, खुद रोझती हूँ और उन्हें भी रिझाती हूँ। अनुभूति मेरे स्वर में, प्रेम की उमग में सने छन्द और कवित्त में उन्हें सुनाती हूँ। श्रीकृष्ण की मुरलिका की स्वर-लहरी उन्हें बहुत प्रिय है, उन्ही स्वर का अनुसरण कर मैं भी कुछ मधुर स्वरालाप करती हूँ जिससे उनकी प्रीति की गोंठ कुछ खुलती है। उन प्रीति की रम-रीति में पारगन समझकर ही श्री राधिका जी ने मुझे अपनी 'साहिबी लौटो' बनाया है। उनकी परम-प्रिय दासियाँ मनिता, विमाला और महचरियाँ मुझे बहुत मानती हैं तथा मेरे कार्यों को पसन्द करती हैं। वे मेरे मस्तक पर जड़ना हाथ रखती हैं तथा श्री राधा जी के सामने मेरे कार्यों की सराहना करती हैं और मैं भी उन्हें श्री राधा जी के ही समान मान देती हूँ और उन्हें प्रसन्न रखती हूँ। उन्हीं की कृपा से मैं श्री राधा जी को भी अत्यन्त प्रिय हूँ। ये सारी बातें सखी भाव की भक्ति-भावना और परम्परा के ही अनुरूप हैं।

प्रिया प्रसाद—प्रियाप्रसाद में कवि ने अपनी ठकुरानी जीर वृन्दावन की रानी श्री राधा की स्तुति और महिमा का गान किया है तथा उनकी अपने प्रति कृपा एवं अपनी उनके प्रति भक्ति और निष्ठा का परिचय किया है—'राधा अनुस रूप गुन भरी, ब्रजबनिता पदम मजरी।' ऐसी राधा मदन-गोपाल का प्रिय है, वे अपनी वाँसुरी में उन्ही का नाम बजाते रहते हैं। घनज्ञानन्द कहते हैं कि मोत-ज गने रात-दिन हर समय मैं राधा की ही वन्दना करता हूँ। राधा ही मेरी सखी स्वामिनी है और उनके लिए ही मैं नृत्य करती हूँ। यही ने मखी भाव को भक्ति उमड़ने लगती है और कवि कहने लगता है कि राधा जो कुछ कहती हैं मैं वह सा करती हूँ, महन में उनकी टहल-गरिबयाँ जाति ममी कुछ। उन्हीं का रिझाने के लिए मैं गीत गाती हूँ, नाना प्रकार के राग सुनाती हूँ और तरह-तरह की वाने करती हूँ। मैं राधा के चित्त में घटो हुई उनकी 'घटकीनी चैरी' हूँ और सदा उनके निहट रहती हूँ। उनकी रचित का अनुसरण ही मेरा एवमात्र उर्म है। राधिका के रूप की उजियाली को मैं सदा देखती हूँ और यह मेरा मवने बड़ा गोभाग्य है। राधा को मैं सब प्रकार से प्यार करती हूँ और उनके रोझने पर मुझे उन्हें पा जाने का आनन्द मिलता है। देखिये कौन सुकुमार भाव है—

छापन चरण सनक मुक्ति जाऊँ। छुबं तोस राधा के पाऊँ॥

चरै हताय जगाए जगौं। घट्टर औधि नित पाँयनि लगौं॥

राधा घरयी बहुयुनी भाऊ । टरि लगि रहों वृत्ताएँ जाऊँ ॥
 राधा को जूठनि हो जियौ । राधा को प्यासनि हो पियौ ॥
 राधा को सुख सदा मनाऊँ । सुख दै देहों हूँ सुख पाऊँ ॥

राधा के साथ जब श्याम को देखती हूँ तो सम्योचित सुसंवायिनी सेवाएँ करती रहता हूँ । राधा-प्रिय को मैं व्यजन भ्रूलती हूँ तथा उनके धम बिन्दुओं का निवारण कर उम सेवा के रम में अपने आपको डुबो देती हूँ । मैं ललना और लाल दोनों को सुख पहुँचाती हूँ । मैं राधा का स्वभाव पहचानती हूँ, वह अपने मन की बातें मुझमें ही कहती हैं । मैं कीर्ति की घरजाई बेरी हूँ और राधा की मनभावनी लौंडी हूँ । राधा के उतारे हुए शीर पाकर मैं अपने को अतिशय भाग्यशालिनी मानती हूँ । मैं ही उनके पाँवों को मसती हूँ और मैं ही उनमें महावर लगाती हूँ । राधा श्याम के बिना नहीं रहती । दोनों की रंगीली जोड़ी को यमुना के तट पर मैं तर-बेलियों की बोट से देखती रहती हूँ । ऐसी राधा ही मेरी सम्पदा है और जीवन-मूल है । मुझे राधा के अतिरिक्त और किसी की चाह नहीं ।

मनोरथ-मजरी—इस ग्रन्थ में भी साम्प्रदायिक सखी भाव से अपनी भक्ति और निष्ठा निवेदित करते हुए घनआनन्द लिखते हैं—मैं राधा और मदन-गोपास की सेवा सजाती हूँ । मैं बहुत प्रकार से उनकी टहल करती हूँ तथा उनके सुख भोग के सारे साज एकत्र करती हूँ । मैं ऐसे सारे कार्य करती हूँ जिसमें राधा और मोहन लाल में प्रेम का रस अधिक बढ़े । मैं रस-रीति की बातें कह कहकर दोनों का मिलन कराती हूँ तथा एक की छीलता और दूसरे की सलज्जता देख देखकर अपनी आँखें भीतल करती हूँ । मैं उन्हें समयानुसार रस-भेद की बातें बताती हूँ । भीतर की बातें मैं क्या जानूँ क्योंकि दोनों के सम्भोग के समय मैं उठ कर बाहर आ जाती हूँ । जब वे मुझे पुकारती हैं तो वृत्तास के साथ दौड़ जाती हूँ । यदि वे एक दूसरे के कान में लपकर कुछ बातें कहते रहते हैं तो उन्हें सुनकर अपने प्राणों को प्रसन्नता की अनुभूति कराती हूँ और इसी में अपने जीवन का चरम सुख मानती हूँ । ऐसी सुख की सपदा को मैं किसी के समक्ष उत्पादित नहीं करती, उसे मझ में ही छिपाकर रखती हूँ । उनकी आपस की 'रसमसनि' मैं किसी को क्यों बताऊँ ? उनकी रस-भेद की बातों को मैं सुन-समझ कर भी अनसुना और अनसमझा कर देती हूँ । उनके मुख पर काम का मद देखकर मैं प्रसन्न हो जाती हूँ और उनकी सृष्टि को देख स्वतः सृष्टि का अनुभव करती हूँ । उनकी इच्छा जानकर सरस सुगन्धित पान का बीड़ा खिलाती हूँ और कभी-कभी सकोच के साथ दोनों को फूलों की माला भी पहना देती हूँ । कभी कृष्ण-प्रिया का अवल सींचते हैं तो मैं उसे थोड़ा छुड़ा देती हूँ और कभी मुक्त पर कृष्ण की कृपा हो जाती है तो मैं लज्जा का अनुभव करती हूँ—

‘मोह भुज भरें छकनि सो जिय सगल सजाऊँ ।’

जब प्रिय-प्रिया प्रीति-कीड़ा में तन्मय होते हैं उस समय मैं हट जाती हूँ और छिपकर उनकी बातें सुनती हूँ तथा उनकी 'नही' और 'हाँ' सुन सुनकर अपने प्राणों को सींचती हूँ, मुख और सृष्टि का अनुभव करती हूँ । कभी मैं उनके लिए मगल गीत गाती हूँ और अपनी जगह से ही बँटी-बँटी मृदु वीणा बजाती हूँ । सखी भावना की भक्ति के अन्तर्गत

आने वाले ये भाव कितने मधुर और सुकुमार हैं। इसी प्रकार और भी अनेकानेक मूढन भावनाएँ कवि प्रकट करता गया है—

- (र) केसि-रसमसे मियुन कौ सुख-नोंद अनाऊँ ।
या बिधि मनभायो करौ जगि रंनि यिताऊँ ॥
- (क) बडे भोर अनुराग सो भैरवो जमाऊँ ।
अति रति-मतवारेनि कौ नव प्रात जताऊँ ॥
- (स) आरस-भरी जमानि रं चूटकोनि चिताऊँ ।
अलक-तिलक-सेवा-समै आरसी दिखाऊँ ॥
- (घ) निरखि उगमगी उगनि को भुज गहि सम्हराऊँ ।
निस नूतन रंगरीति की खित घोष बटाऊँ ॥
- (ङ) फिरि फिरि पट ताने तऊ बहुर्यो अहुराऊँ ।
निकट जाय पग चाँपि कै हित-हाथ जगाऊँ ॥
- (च) तिन्हें रचै सोई करौ रसियानि रसाऊँ ।
मिलि बिछुरे बिछुरे मिले हौ कहा मिसाऊँ ॥
- (छ) बासंती नव कुसुम सँ रचि रचिहि रचाऊँ ।
मय पराग भरि भाव सो तिन पर शपराऊँ ॥

बोधा की भक्ति

बोधा के 'इस्कनामा' में जगह-जगह इस प्रकार की भक्ति-भाव-भावित उक्तियाँ प्रस्फुटित हुई हैं—

- (क) यमु रे यमु राघे के पायन मैं मन जोगिया प्रेम विधोगिया रे ।
- (ख) कवि बोधा गहो छबि सावरे की उर में यह प्रेम कि पारी बई ।
तुम होउ सब महरानी अब हम तो अब राम दिवानी बई ॥
- (ग) सहजं कुबेरिहि दीन्यो, जो फल चार ।
सोई गाय निबाही, लगन हमार ॥
- (घ) जिहि गिरिवर कर धारिसि, तारसि धीध ।
तेहि खरन्न बवि बोधा, मो मनु धीध ॥
- (ङ) मद्रुति कील धन्य, यसरुत, छसि यसरुत, ।
रे मनु भजु तिहि प्रभु कहें, तजि बक बाध ।

इससे बोधा का भक्तकवि होना उतना नहीं सिद्ध होता जितना यह निष्कर्ष निकलता है कि भारतीय हिन्दुओं में जो सत्कारजन्य भक्ति-भावना है उसी का यह बोधा का प्रस्फुटन है। दूसरे समसामयिक अथवा पूर्ववर्ती काव्य-परंपरा में भक्ति का इसी प्रकार का प्रकाशन हुआ है। बोधा की अपनी वृत्ति प्रेमाभिमुख थी इसी से उनकी भक्ति भावना के कुछ उद्गार भूत लोकिक प्रेम से प्रेरित हैं जैसे उपर्युक्त अवतरणों में से पहला और दूसरा। अन्यत्र भक्ति-संवेदनों में परम कृपालु, परमदानी, परमशक्तिशाली, परम तारक और परम

मोक्षदाता का अनुष्ठान किया गया है। मसार और उसके पास से मुक्त होकर ऐसे वैभव-धान के शरण में जाने और भजन करने का कवि ने उपदेश दिया है, वही अपने दुख भी दूर करेगा और अभिलषित सिद्धियाँ देगा ऐसी आशा भी व्यक्त की गई है। यह वाणी भक्ति की दृष्टि से भी उच्चकोटि के भक्तों की वाणी न होकर साधारण कोटि के आतं अथवा अर्धाधीन भक्तों की ही वाणी है। इसमें उच्चकोटि के भक्तों की निष्कामिता नहीं, मोक्ष की अवहेलना नहीं। बोधा के प्रेम काव्य की विवेचना के सवर्ग में हम देख चुके हैं कि वे शुद्ध लौकिक प्रेम-भावना के कवि थे।

नीति-कथन और उपदेश—बोधा ने कुछ नीति-कथन भी किये हैं। उनकी कुछ नीति-सवधिनी उक्तियों का सवध प्रेम से ही है जैसे एक जगह उन्होंने यह कहा है कि—

बिग छाइ मरै कं निरै गिरि तें दगादार ते पारी कमी न करै।

अथवा उनका यह कथन कि कसक या पीडा जिसके हृदय में होनी है उसे वही जान सकता है बाकी शहर के और लोगों के लिये उसका दर्द समाधा या उपहास का कारण मात्र होकर रह जाता है—

‘दिल जानै कं दिलवर जानै बिल की बन्ध सपरी री।’

सामारिक अनुभवों से गभित नीतियोंक्तियाँ—बोधा कहते हैं कि कृषण अथवा सूर की सेवा करने से कोई फल नहीं होगा। वह तो ‘बाम का दाघ’ तक बसूल कर लेता है, उसकी सेवा करना जैसा ही है जैसे बेरगा से पेम करना अथवा अठ की जमान का भरोसा करना। इसी प्रकार उनका यह कहना कि जो कुछ सपना और आकर्षक दृष्टिगोचर होता है वह वस्तुतः वैसा नहीं होगा (जैसा कि शेक्सपियर ने भी कहा है—*All that glitters is not gold*) यह कथन भी वास्तविकता के त्रितना निकट है। इस कथन की पुष्टि में बोधा ने सेमर के फूल और सोते का उदाहरण प्रस्तुत किया है—

सखि धीकने पातन पेड बडो रहै कूलन सौं एवि छाइ सबै।

सकि ऐसो मुबास मुबा बिलमो पतिबे की तहाँ सज् पाइ सबै।

कवि बोधा भूबान फँसो फल में पछिताइ बिबर यहि भांगि अबै।

सठ मेघर ने यह ज्वाब दयो हम सो तुम सो पहिचान क्यै॥

बोधा की दृष्टि में सत्यरूप का बडा महत्व है। मसार में बहुत प्रकार के लोग मिल सकते हैं—निरुधम, अग्रिमानी, रणधूर, शानी, प्रतिष्ठावान, निर्भीक, राजा, रक आदि परन्तु जिसे मन चाहता है ऐसे मनुष्य से भेंट न हुई तो सब व्यर्थ। मानवीय गुणों में प्रीत-प्रीत व्यक्ति ही बोधा की दृष्टि में सर्वोपरि है—‘और अनेक मिले तो कहा नर सो न मिल्यो मन चाहत जाको।’ ऐसे व्यक्ति में पहले तो भेंट होना ही दुष्कर है फिर यदि भेंट हो जाय तो विभ्रुडना अत्यन्त दुःख—

बिछुरे दरद न होत, धर सुकर कूरन कीं।

हस बभूर कपोत, सुघर नरन बिछुरन कठिन॥

बोधा एक स्वाभिमानी जीव थे। जिस समय सुभान नामक वेदया के प्रति प्रेम रखने के कारण उनके आश्रयदाता ने उन्हें ६ माह के लिये निर्वासित कर दिया था उन्होंने राज-दण्ड की लेश मात्र भी परवाह नहीं की और वे अपना यह प्रसिद्ध खबैया मौन में पढते हुए राज्य की सीमा से बाहर हो गये—‘जो धन है तो गुनी बहुतें अरु जो गुन है तो धनेक हैं गाहक।’ उनकी नीरमोक्तियों में यही स्वाभिमान, यही लापरवाही और दिल की मस्ती मिलेगी, ऐसी उक्तियों में सामारिक सत्त्वों का बोधा और सच्चा कथन हुआ है। बोधा तरंगी जीव थे, स्वाभिमान और प्रतिष्ठा उनके जीवन की बहुत बड़ी सपदा थी, वे उसकी रक्षा करने के लिए किसी भी घनाढ्य की उपेक्षा कर सकते थे। बड़े से बड़े और धनी से धनी व्यक्ति से वे समता की सम्मानपूर्ण भूमि पर ही मिल सकते थे। यही वह ऊँचा आदर्श है जिससे आज का समाज असाधारण रूप से च्युत जान पड़ता है। इस नैतिक आदर्श को लेकर बोधा का यह कवित्त अत्यन्त प्रसिद्ध है—

हिलि मिलि जानै तासो हिलि मिलि सोजें आप,
हिलि मिलि जानै ऐसो हितू भा बिसाहिये।
होय मगरूर तासो झूनी मगरूरी कीजें,
सघुता ह्वै चले तासो सघुता निबाहिये॥
बोधा कवि नीति को निबेरो एहि माँति करो,
आपको सराहै ताहि आपहू सराहिये।
बाता कहा सूर कहा सुन्दर प्रवीन कहा,
आपको न चाहै ताहि आपहू न चाहिये॥

इस कवित्त में अत्यन्त व्यावहारिक जीवन-पद्धति का निर्देश किया गया है। बोधा ‘शठं शाठ्यं समाचरेत्’ के सिद्धान्त का अनुगमन करने वाले थे। नम्र के प्रति नम्र, अभिमानियों के साथ कठोर, मिलनसार के प्रति प्रीतिपूर्ण और घृणा करने वाले के प्रति उपेक्षापूर्ण होने में वे विद्वान् करते थे। ऐसे नीति-संदेश ‘इदकनामा’ में अधिक नहीं हैं किन्तु फिर भी उपलब्ध छन्दों से यह ध्यान आहिर है कि बोधा ने जीवन के अनुभवों से दिलेर होना सीखा था। स्वाभिमान और आत्म-प्रतिष्ठा उनमें कूट-कूट कर भरी हुई थी जिसका उन्होंने मुक्त कंठ से उपदेश किया है।

ठाकुर की भक्ति

ठाकुर की रचनाओं का एक ग्रन्थ ऐसा भी है जिसमें हमें उनकी भक्ति भावना की झलक मिलती है। उन्होंने ऐसी भक्तिपरक रचनाओं में नहीं तो बासक कृष्ण, श्रीराम, राधिका, गणेश आदि का गुणस्तवनात्मक चर्चा में अभिनन्दन किया है, कहीं ईश्वर की महिमा और शक्तिवैचित्र्य का वर्णन किया है, कहीं दास्य भाव से विनय प्रदर्शित की है, कहीं सत्ता के समान उन्हें साधन किया है और उत्साहना दिया है तथा नहीं संपूर्ण रूप से उनकी महा-मोहिनी शक्ति के प्रति आत्मसमर्पण कर दिया है। ठाकुर की भगवद्भक्ति जब अपने चरम उन्मेष पर पहुँचती है तो वे यह कहते हुए पाये जाते हैं—‘या जग में जनमे को, जिये को महे फल है हरि सो हित कीजें।’ यहाँ उनका बख़्त मत है, जिसने समार में मनुष्य देह धारण किया उसने यदि भगवत्प्रीति में अपने आपको लीन नहीं किया तो उसका जन्म ही व्यर्थ गया—

प्रानन प्रेम की भाँस नहीं नहि प्रानन बाँसुरी को सुर छायो ।
वनन सों न जप्यो नदनन्दन जनन ना ब्रजचन्द लक्ष्मणौ ।
ठाकुर हाथ न सग्न लई नहीं पाइन सो हरिमदिर धायो ।
नेक किये न सनेह भोपाल सो देह घरे को कहा कल पायो ॥

उपयुक्त छन्द में यह भी पता चलता है कि सर्व-साधारण में स्वीकृत भर्माचार के रूप में ठाकुर ने हाथ में भाला लेना और हरि मंदिर में जाना भक्ति का लक्षण माना था :

साहित्यकता—ठाकुर ने एक स्थान पर भगवान से बड़ी ही मनोहाविणी विनय की है—
हे भगवन् ! यदि हमें भारी सपदा देना जो इतना बरदान देने की कृपा करना कि मेरा जन्म न बिगड़ने पाये तथा कुसंगति में पड़कर मेरा आचरण भ्रष्ट न होने पावे जैसा कि क्षसार में अक्षर होता है । मुझे प्रवीणों की संगति मिले, दीनों के प्रति दयाभाव दिखला सकूँ तथा आपके प्रेम में डूबा हुआ जन्म अमोक्ष करूँ और सबसे बड़ी बात जो हो वह यह कि—

ऐ हो ब्रजराज तेरे पाँड़ कर जोरे गहाँ,
प्रानहूँ नजर पै न निपत बिगारियो ।

ठाकुर इस प्रकार के शुद्ध और मार्मिक हृदय वाले व्यक्ति थे, वे जानते थे कि दुनिया के प्राय सभी धनवान नीपत के बुरे होने हैं और इससे क्षसार में अपरिमित भ्रष्टाचार का प्रसार होता है । वे सपदा की तो शायद उतना बुरा नहीं समझते थे । परन्तु उसके अवश्य-भावी दुष्परिणामों से अवश्य पूर्ण रूपसे अवगत थे । ऐसी याचना करने से यह स्पष्ट है कि वे ऊँची नैतिकता से चार्जित प्राणी थे ।

भक्ति-कोटि—यह सब होते हुए भी ठाकुर की सूर सुखसी, और भीरा की कोटि का मत्त नहीं कहा जा सकता जिन्हें कोई सामारिक अभिलाषा न थी । फिर भी ठाकुर आस्थावान व्यक्ति थे । ईश्वर की महानता और सर्वशक्तिमत्ता में उन्हें विश्वास था और इससे वे उनकी उपासना करते थे, वे जानते थे कि ईश्वर की सहायता और कृपा से सब कुछ सम्भव है । उनकी भक्ति निष्काम न थी, वे आर्त्त और अर्थाधी कोटि के भक्तों में थे जो सात्त्विक भोग और वासनाओं से विरक्त न थे वरन् किसी सीमा तक ऐसी इच्छाओं की पूर्ति के लिये ईश्वर की भक्ति करते थे । उन्हें जिज्ञासु अथवा निष्काम भक्तों की कोटि में नहीं बिठाया जा सकता । कहा जाता है कि एक बार भयंकर रोग की पीडा में व्याकुल हो ठाकुर ने जब राम का नाम लेकर औषधि-पान बिना तब तुरन्त ही उनकी रोग पीडा शांत हो गई, इसी अवसर पर उन्होंने 'राम मेरे पंडित प्रखंडित गुविन सोधे' वाला कवित पढ़ा था ।

औदार्य और हरिनिष्ठा—यह हम देख ही चुके हैं कि उपासना के बाह्य उपकरणों में ठाकुर का कोई विरोध न था बल्कि वे उन्हें एक सीमा तक भक्ति के लिये आवश्यक भी समझते थे । कृष्ण के साथ-साथ ठाकुर ने राम का स्तवन भी उसी आदर भाव से किया है । ईश्वर के समस्त अवतारों के प्रति उनमें समान श्रद्धा थी । वे ईश्वरीय गति से मसी भीति परिचित थे इसीलिये उन्होंने कहा है कि अपने किये कुछ नहीं होता । बही होता है जो ईश्वर चाहता है, उसी का दिया सब मुख है और उसी का दिया सब दुःख—

जो मुख देद तो देद बई दुख देद न देख हिये डरने हैं ।
शेत न काहू की नेकी करी अब यों निरधारि हिये धरने हैं ।

ठाकुर भक्तिन भक्ति जघीर हूँ दीन हूँ आइ पड़्यो मरने हैं।
की करि सोच बूझा हो मरे हरि होने वही जो तुम्हें करते हैं।

वे कहते हैं कि भगवान तो सब में राजा और सब में रक्त बना देता है तथा गज-बाहु, अर्जुन-हृत्पङ्क्ति तथा अकारित-नागभङ्ग आदि के वृत्तान्तों का स्मरण करते हुए वे रीति बना रखते हैं कि उन पर भी ईश्वर कृपा-दृष्टि रहेगा।

भक्ति-भाव का स्वस्व — कभी-कभी ठाकुर कवि निजता अथवा वरावरों के भाव से ईश्वर की आलोचना और भक्तमार्ग भी करते पाये जाते हैं—

- (क) जेवा बई धनो बाबुल में बिदारावन आनि करीत जमाए।
राधिका सो मुम दानि बिहाय कं कूचरो मंग सनेह बजाए।
जेवा तजी डुरजोधन की बिहुराइन के घर छोकर छाप।
'ठाकुर' ठाकुर की का वहाँ सदा ठाकुर बावरे होतई आए॥
- (ख) भीष परसयो आनपोति के न अयो ऐमें,
ठाकुर दोरयो सो मदा ते होत आए हैं।
- (ग) ऐसे अग्र अधम अमागे अमिमाल भरे,
तिन्हें रखि रखि दिन माहक गँवारो तं।
भकुआ भरंगो अरु हिरतो हरामजारे,
लावर दौग्य स्थार जोखिन दिखाए तं।
ठाकुर कहत ये अवागियां धक्क भौं,
भाजन अजस के बूझा री उपजायेत।
निषट निकाम काम कष्ट के न आवें ऐसे,
सुपत हराम राज कहै को बनाए तं॥

ठाकुर की भक्ति-विषयिणी रचनाओं के बाजार पर हम यदि उनके भक्ति भाव को निर्धारित करना चाहें तो यह भवते हैं कि उनकी भक्ति भावना वाग्य और सत्य भाव मिश्रित थी। वे ईश्वर की अपार शक्ति और अपनी नग्नता से अभिन्न हो दास्य भाव की विनम्रता प्रकट करते हैं और किसी क्षण में अपने को भगवान के अत्यंत निषट अनुभव कर उनसे बराबरी या व्यवहार करते हुए अपने काव्य में सत्य-भक्ति की भक्तक देते हैं।

भक्ति कथन—ठाकुर कवि की प्राथम्य रचनाओं का एक अंश ऐसा भी है जिसमें उन्होंने जगत की भक्ति या वर्णन किया है, तथा मनुष्य की मखार में रहने का उंग व्यक्तता है। ऐसी रचनाओं में कवि ने अपने युग के दोषों को देखने-दिमाने की चेष्टा की है जिससे अपनी सामाजिक आगस्वता का पता चलता है।

जगत की दशा—ठाकुर ने भक्त कवियों की तरह कहा है कि देखो कतिपुग में समाज और जाति की यह दशा है, यह है कुर्म का प्रसार और यह है यनीति की पिटती हुई हॉडी—

दंभी दगाबाजन की जाड़ी है अमिक् थाप,
ज्ञान ध्यान धानेन की ज्ञान वे प्रमाना है।

पूँछत न कोऊ कवि कोविद प्रवीनन को,
नमक हरामी को हजारन खजाना है।
ठाकुर कहत कलिकाल को प्रभाव देखो,
झूठन को बातन पे जगत दिवाना है।
बड़े बड़े सुबा, तेऊ जात पाप डबा देखि,
जीव अति ऊबा या अमूबा कारखाना है।

ससार की क्या दशा हो बनी है कि रूप, रस, गुण, ज्ञान, शील, सत्य का कहीं ऐसा भी नहीं रह गया—भीषि, रीति, नीति, न्याय ससार से उठ चले और घर-घर में बिपाद का तम घिरता जा रहा है। सभी अमीर, उमराव, ठाकुर, रईस शिथिल अकर्मण्य और कायर हो चले हैं और काम पढ़ने पर निकम्मे प्रमाणित होने लगे हैं—

दान किरवान सनं ज्ञानगुन ध्यान सधं
सब जादे मिटि कैं हरामजादे हो रहे।

ठाकुर कहते हैं कि ससार में अब कुछ नहीं रह गया। खाने के लिये लोगो के पास फसम बच रही है, करने के लिये पाप, लेने के लिये अपयश और देने के लिये दोष—

छंवे को जु सौंह राखी कंबे की सुपाप राट्यो,
लेवे कौं अजस अब बंवे को सु सावरी।

कवि का श्लोभ कभी-कभी ईश्वर के प्रति बटु उलाहने के रूप में फूट पड़ा है। ऐसे ससार के प्रति ठाकुर के हृदय का कोई लगाव नहीं, शायद इसी से उन्होंने अपने समस्त इन्द्रियाणों को यथाशक्ति भगवद्गोमुख किया था। वे इस भौतिक जगत और उससे भी अधिक इस पंचभौतिक काया की नश्वरता से भली भाँति अवगत थे, इसी से उन्होंने कुछ-कुछ कबीर के ही ढंग से कहा है कि जिस दारीर के मुख के लिये हम अनेक प्रकार के व्यंजनो, हय-नाज-रयादि, घन-धाम और भेषजादि की आयोजना करते हैं उसी को प्राण विसर्जित हो जाने पर जला कर हम राख कर डालते हैं। इस प्रकार का तत्त्वज्ञान रखने वाले ठाकुर ने फिर भी हमें अकर्मण्यता अथवा जगत की अवहेलना का कोई पाठ नहीं पढ़ाया।

मानवी-प्रकृति का विश्लेषण—ठाकुर ससार और ससारी की प्रकृति से अच्छी तरह वाकिफ थे। वे जानते थे कि मनुष्य बड़ी सम्मर्प्य वाला प्राणी है, उसके लिये कुछ भी असम्भव नहीं, अपराजय शक्तियों को भी वह अपनी अनुगामिनी बना सकता है किन्तु कुपथ पर चल कर वह असाधारण रूप से नीचे भी आ सकता है। जरा-जरा सी बात का उसे डर रहता है और यो उसे मम की भी परवाह नहीं रहती। कभी वह परम घमस्त्रिमा हो जाता है और कभी एक दम अधर्माचरण करने लगता है, जब उसकी नीमत खराब हो जाती है तो स्वार्थ-साधन और परार्थ-विनाश के उससे चतुर द्वयरा नहीं हो सकता। शोभ-मोह-माया में लिप्त हो वह दारीर को ही अजर-अमर बटने लगता है तथा उसे लोक-परलोक का भी भय नहीं रहता। उसका अभिमान जब उद्वुध होता है तो वह विपत्ता को भी कुछ नहीं गिनता किन्तु उसके स्वरूप के इसी पक्ष को ही सत्य मान लेना भारी मूल होगी—

कवहूँ यों संयोग के भोग करं जिनकी सुरराज को चाह सी है ।
 कवहूँ यों वियोग बिद्या की सहै जोऊ जोगिन हूँ को अवाह सी है ।
 कवि ठाकुर देखो बिचार हिये बुझ ऐसी असाहसी राह सी है ।
 यह मानस को तन मेरी मट समयी परं को बड़ो साहसी है ॥

मन को प्रबोधन—मनुष्य सचमुच ब्रह्मा की सबसे विलक्षण सृष्टि है, उसके मन के हठिलेपन को लक्ष्य करके भी ठाकुर ने कुछ छन्द लिखे हैं। उने मोह के बीच में फँसा हुआ मतवाला हाथी कहा है जो माया के समुद्र में आ धँसा है, वह ज्ञान के महावत, लज्जा के मनुष्य और भय अथवा शका की शृंखलाओं में भी जकड़ा नहीं जा सकता। वह मोह के बीच में ऐसा फँस गया है कि उससे निश्चलता भी नहीं, उसे सिर पर सवार मौत भी नहीं दिखाई देती। उसे निपजित रहने की विधि बताते हुए कवि ने इस प्रकार चेतावनी दी है—

मेरी कही मान मन सपनौ सो जान जग,
 छोड़ि अभिमान फेर ऐसी नहीं दाँव रे ।
 दीन हूँ दया को सोख संपति विपति मोख,
 एक सम दीख नहीं बर्न है अनाब रे ।
 ठाकुर कहत ब्रजचंद बचमुखो राधा,
 बुन्हावन बीयिन मैं हरिगुन गाव रे ।
 बीति जान उपर अँडार तन रीति जात,
 बीति जात काल के हवाले होत बावरे ॥

मन को मोह से मुक्त होने और उने प्रबोधित करने का कारण है उसकी अटक-भटक जाने की आदत। इस आदत को छुड़ाने की मन्त आवश्यकता भी रहती है क्योंकि इसके पड़ने या सुधरने पर बहुत सारा अहिंस और इष्ट निर्भर करना है। लेकिन मन को संरक्ष जो सबसे ऊँची बात ठाकुर ने कही है वह यह है कि इस मन को भगवान के प्रेम रस में डुबोये रह कर ससार में निर्द्वन्द्व रहो—

ठाकुर कहत मन आपनो भगन राखी,
 प्रेम निरसंक रस रग झिरन देव ।
 विधि के बनाये जीव जंते हैं जहाँ के तहाँ,
 खेलत फिरत तिन्हें खेलन फिरन देव ॥

मनुष्यता और उपदेश—ससार की गति और दशा को देखते हुए तथा मनुष्य की आधरण-विधि से अभिन्न हो अपने जीवन के अनुभवों से उत्पन्न ज्ञान को उन्होंने उपदेश अथवा नीति-मूलक उक्तियों के रूप में हमारे सामने रखा है। वे बार-बार मनुष्यता को सर्वोपरि धर्म बनलाने हैं। यह मनुष्यता, पीरप या मरदानगी ठाकुर की राय में यह है कि हम जिसकी बाँह पकड़ें उसका अंत तक निर्वाह करें, अपने वचनों को व्यर्थ न जाने दें, माहून पूर्वक सिर पर जो आ पड़े उनके बावजूद भी ममस्त जीवन-प्रयोगों का निश्चल नाश में निर्वाह करें। इतनी वे हमने मनुष्यता के नाम पर उम्मीद करने हैं और उनकी यह उम्मीद बिलगुल जा है। उनके कुछ उपदेश इस प्रकार हैं—प्रबोधों की मगति करो, मन को आंतरिक तोष

देने वाले कार्य करो, नीचों की सगति से बचो तथा रूप और जीवन ऐसा दुर्लभ रत्न और धन पाकर उनका दुरुपयोग न करो। यथासक्ति दूसरों की विशेषकर उनको जो तुम से कुछ आशा रखते हैं भलाई करो, दोनो का सदा दुख दूर करो, यदि गाँठ से खर्च करने में कष्ट होता हो तो अन्य ऐसे उपकार करने में बाज न आओ जिनमें मुझारी गाँठ से कुछ न लगता हो। इस प्रकार के ऐसे अनेक उपयोगी एवं व्यावहारिक संकेत ठाकुर हमारे सिये कर गये हैं जो उनकी जीवन-विषयक परिपूर्ण जागृति का सूचक है। ऐसे अवतार उनकी रचना से अनेक पन्तुव बिके जा सकते हैं जिनमें वे सहज मस्ती में आकर भ्रम-व्य घातें कह गये हैं—

दलन बया बिन दीबो कहा अरु लीबो कहा जब आपु से माँगी ।
प्राय नये रस दीबो कहा पय छीबो कहा उर प्रेम न जग्यो ।
नारि कहा जेहि लाज तजी गुरु कौबो कहा घम दूर न भाग्यो ।
या जम ये फिर लीबो कहा जब आँगुरी सोग उठावन लाग्यो ॥

ठाकुर की ये जगत सबधिनी रचनाएँ जिनमें सत्कार की दशा, उसकी गति, समारिथों की प्रकृति, मनुष्य के मन तथा उसके उन्मज्जल और अनुज्ज्वल पक्षों का दार्शनिक अथवा बौद्धिक नहीं बल्कि आनुभविक आधार पर विश्लेषण किया गया है अपने आदि में बड़ी सफल हैं।

द्विजदेव की भक्ति

महाराज भानसिंह 'द्विजदेव' की कविता पढ़ने से इस बात की भी प्रतीति होती है कि उनके हृदय में राधाकृष्ण के चरणों के प्रति अपार प्रीति और भक्ति थी। यही कारण है कि भूतल-प्रकृति-सौन्दर्य विषयक अपने अनुराग को काव्य-बद्ध करने के बाद उन्होंने राधा-कृष्ण की लीलाओं का वर्णन किया है। प्रकृति वर्णन का प्रसंग समाप्त होते ही कवि के मन में एक अभिनव भाव का उदय होता है, वह शीघ्रता है कि प्रकृति इस अपरिचित महान में सौन्दर्य क्यों बिखेर रही है? इस रागि-रागि सुपमा का कारण क्या है? मन में उठे हुए इन प्रश्नों का उत्तर भी वह स्वतः दे जाता है कि यह सौन्दर्य और किसी कारण नहीं, स्वास्तमनी श्रीराधिका जी के विचरण और बिहारा के उद्देय ही प्रकृति में सृष्ट हुआ है इसलिये क्यों न हरि-गुण के सुमरा और लीलाओं का वर्णन किया जाय। इस भाव के उचित होते ही वे कह उठते हैं—

‘एक-रूप आर्जवसम श्रीराधा-भजबन्ध ।
करत विविध लीला ललित जेहि न जान जान स्मृति छद ॥’

राधा और कृष्ण दो नहीं एक वत्ता के ही रूप भेद हैं। लीलाएँ ही वे दो हैं अथवा एक। वे सृष्टि में जो विविध लीलाएँ करते हैं वेद और शास्त्र भी उन सबको नहीं समझने। इस प्रकार प्रकृति के स्मरित बंधन से उन्मज्जल भाव से हुआ कवि 'द्विजदेव' प्रकृति को स्वामिनी (परम प्रकृति) थी राधा और पुरुष (परम पुरुष) श्रीकृष्ण के प्रति आकृष्ट हो जाता है और उसी की प्रणय-लीलाओं में तल्लीन हो जाता है और अपने मन को प्रबंध देता हुआ कहता है कि इन लीलाओं के वर्णन से भवदाह निरचय हो कम होगा—

या विधि बहु लीला रचै, हरि-राधा ब्रज मांह ।

ताहि बरनि द्विजदेव तुम, किन भेटौ बुझ-दाह ॥

राधा-कृष्ण के प्रति भक्ति भाव का यह उद्रेक उन्हें आत्म-दैव्य निदर्शन में भी प्रवृत्त करता है—

कौन कहाँ की राज, कहा बापुरे सुरभि में ।

नाहक करि घित-धाव, कत दसत बरनन करी ॥

और वे सोचने लगने हैं कि कौन वहाँ का राजा है और कौन किसकी प्रजा है। सब उसी परम शक्ति के अनुचर हैं। ऊँच नीच का भेद भुजा देने वाली यह पुनोत्त भावना भक्ति भाव प्रेरित ही समझी जानी चाहिए। इसके पश्चात् कवि सारम्भती की वदना और स्तुति करके तथा उनका आशीर्वाद प्राप्त करके हरि राधा की लीलाओं के वर्णन में प्रवृत्त होता है। सर्वप्रथम राधा कृष्ण के गुणों पर प्रकाश डालते हुए उनकी स्तुति की गई है—

एकैं ह्वैं विवि-रूप, राधिका-रयाम कहावैं ।

ह्वैं वस ब्रज-जुवतीन, चतुर-चातुर मन भावैं ॥

पचवान-रति कोटि, अण-अणनि पै वारे ।

छल-बल करि ब्रज-मुजस, परम पावन बिसतारे ॥

‘द्विजदेव’ सातहूँ भुवन में, अष्ट-सिद्धि-दाता विदित ।

मन सेबहु नवधा भक्ति-जुत, नव रस-मय ब्रजराज नित ॥

स्वच्छन्द कवि आलम ने ‘नवरसमय मन्दलाल’ की वन्दना की थी, द्विजदेव ने ‘नवरसमय ब्रजराज’ की। द्विजदेव के राधा और कृष्ण कहने को वो हैं, अन्यथा वे एक ही सत्ता हैं, ब्रजपुत्रियों ने उन्हें प्रेम द्वारा स्वयं वर लिया था। प्रेम द्वारा ही वे प्राप्य हैं, सौन्दर्य में कोटि-कोटि रति और कामदेवों की छवि उनके एक-एक अंग पर निछावर की जा सकती है। समस्त लोक-लोकतर में वे विख्यात हैं और अष्ट गिद्धियों के प्रदायक हैं, नवपाभक्ति सहित उनकी सेवा ही जीव की परमगति है। उन्होंने स्थान-स्थान पर राधा और कृष्ण के ईश्वरत्व का संकेत दिया है। राधिका के अतिमय शोभा-शासी अंगों का वर्णन करते हुए वे कहते हैं—‘मोहमई तम क्यों न मिटै, इमि ध्यान धरै बृषभानुलसो के।’ जिसके स्तनमल्लि आभूषणों के सामने नक्षत्रों की ज्योति धोकी लगती है, जिसके मुख की छवि के सामने चन्द्रमा शरमाता है, जिसके वानों के मुण्डल सूर्य की प्रभा को मग्न कर देने हैं वह परम ज्ञान-ज्योतिर्मयी राधिका गंतार में अज्ञानान्धकार की क्यों न दूर बरेगी? उसका ध्यान ही मानव-चित्त में ज्ञान ज्योति का प्रसार है। इसी थढ़ा और पूज्य भाव के कारण श्री राधा का नव सिख वर्णन करते हुए कवि ने उनके कुछ अंगों का वर्णन जानबूझ कर छोड़ दिया है या कुछ रहस्यमय ढंग में कर के वे आगे उठ गये हैं। उनकी अपार शोभा और मुन्दरता का कल्पना द्वारा साक्षात्कार करके भी कवि हृदय-वद्ध रह जाता है। वह कहता है कि म्वयं मृष्टि के अनन्त सौंदर्य का मृष्टा विधाता भी श्री राधा जी के सौन्दर्य को देखकर मंकोच और सज्जा का अनुभव करता है, ठन् सा मद्य रह जाता है, सोचता है मेरी मृष्टि का सौन्दर्य

इस रमणीयता के सामने कुछ भी नहीं—'करतूति कितो कितो करी, पै विरचिति ही पीठि रँ जात बन्पो ।' अन्यत्र भी कवि ने श्रीराधा के स्वरूप की असीमितता के सुन्दर संकेत किये हैं जैसे उस छन्द में जिसमें 'बाग बिलोचने' को गई हुई राधिका से ही केतकी, चपक जपा आदि प्रभुओं के अपने पत्तो के मिस हाथ फँसा-फँसाकर छवि की भीख माँगने का वर्णन आया है अथवा यह उक्ति—

'अनि पद जामँ होत, ध्यात राधा-साधव को ।

पढत मुनत जित-मुनत जाहि दर रहै न भव को ॥'

शृङ्गार-लतिका के अन्तिम सर्दये में जिसमें राधिका के चरणों के सौन्दर्य का वर्णन किया है पर्याप्त विलक्षणता आ गई है, उसका कारण कवि की भक्ति-भावना ही है । उसका कहना है कि लाखों भक्तों के नेत्र जो श्री राधिका के चरणों पर टिके हुए हैं उन्हीं की भीड़ के कारण तो राधा की चाल मन्द हो गई है, भक्तों को भी इसमें अपूर्व सुख ही मिलता है—

यह मंद चलै किन ओरी भटू । पय लगन की ओँखियाँ अटकौ ॥

शृङ्गार-लतिका में 'द्विजदेव' ने कृष्ण की अपेक्षा अपनी आराध्या राधा के प्रति भक्ति का निवेदन अधिक किया है ।

स्वच्छन्द कवियों के प्रबन्ध ग्रन्थ

रोतिमुक्ति शृङ्गारी कवि प्रेमावेग में मुक्तक संली की रचनाएँ तो करते ही थे कभी-कभी वे प्रबन्ध रचना में भी प्रवृत्त हो जाते थे। प्रबन्धों में प्रेम का अधिक प्रगाढ़ और गम्भीर रूप अव्यक्त मिलता है। रसखान की 'प्रेम वाटिका' में विचारों को जो क्रमबद्धता है और घनजानन्द की छोटी-छोटी बहुसंस्कृत कृतियों जैसे व्रज-व्यवहार, गिरि-गाथा, व्रज प्रमाद, मोकुल विनोद, व्रज-स्वरूप, प्रिया प्रसाद, घाम चमत्कार, वृष्ण कौमुदी भावना-प्रकाश, प्रेमपद्धति, गिरिपूजन, धूपमानुषुरमुषमावर्णन आदि में जो भावी और वर्णनों की प्रमदबद्धता है वह स्पष्ट सूचित करता है कि रसखान और घनजानन्द में प्रबन्ध-शक्ति की ज़िम्मा उन्होंने पूर्ण उपयोग नहीं किया। ये रचनाएँ अधिकतर दोहा, चौपाई और कभी-कभी रौला छन्दों में लिखी गई हैं। भाषा बाव्य परम्परा में ये तीनों छन्द प्रबन्ध रचना के लिए सर्वाधिक उपयुक्त माने गए हैं। द्विजदेव की 'शृङ्गार मतिता' में उहाँ-उहाँ अर्थ में अनेक दोहे या भुजंगप्रयाग, मौलिकदाम आदि छन्द व्यवहृत हुए हैं वहाँ कवि की प्रबन्धात्मक शक्ति का आभास मिले बिना नहीं रहता। इसलिये यह तो स्पष्ट ही है कि रोति-स्वच्छन्द-धारा के कवियों में प्रबन्धरचना की अच्छी शक्ति थी जिसका वे सम्यक् विकास न कर सके। इसका प्रधान कारण तो यही कहा जायगा कि स्वच्छन्द आवाग्मेय बन्धन नहीं स्वीकार करता—वह बन्धन चाहे किसी प्रकार का भी क्यों न हो। स्वच्छन्द कवि प्रबन्ध रचना में बन्धन में पड़कर अपनी स्वतन्त्र अभिव्यक्ति को आहत नहीं होने देना चाहते थे इसी से उनमें मुक्तकों का प्राधान्य गोचर होता है फिर भी इस धारा के प्रमुख आगे दर्जन गायकों में दो कवि ऐसे हुए जिन्होंने प्रबन्ध रचना का सहारा लिया, ये कवि हैं आलम और बोधा। इन्होंने प्रबन्ध रचना की अच्छी शक्ति का परिचय दिया। इनके द्वारा तीन प्रबन्ध ग्रन्थ लिखे गए हैं—आलम कृत 'माधवानन्द कामवन्दना' और 'श्यामसुनेही' तथा बोधाकृत 'विरह-वारोश' या 'माधवानन्द कामवन्दना' यहाँ इन्हीं तीनों प्रबन्धों का अध्ययन अभिप्रेत है।

आलम कृत माधवानल-कामकदला

कथा—पुष्पावती नगरी में गोपीचन्द नाम का एक राजा था, उसके यहाँ माधवानल नाम का एक वैरागी था जो समस्त शास्त्रों में निष्णात कामदेव का रूपवान था। वह राजा के यहाँ पुराण बौचने, शिक्षा देने आदि का काम करता था। उसे देखकर पुरनारियों अधीर हो उठती थी। उसके वीणावादन से पतिहारिणें बेसम्झाव हो उठती थी और कुत्त वधूर्त चबल। जब पुष्पावती द्वार राजा तक उसकी शिकायत पहुँची तो राजा ने परिस्थिति की जाँच की। वीस सूरण दासियाँ कमलपत्र पर बिठा दी गयी और माधव के वीणा-आद के प्रभाव से उनका मदन बह चला और जब वे उठी तो वे कमल पत्र उनके शरीर से छिपक गए थे। राजा ने माधव को राज्य-निष्कामन का दण्ड दिया और फलस्वरूप माधव वीणाव्रजता हुआ कामावती पहुँचा। वहाँ का राजा कामसेन था, रसिक और कलाप्रेमी। एक दिन उसकी राजसभा में मृग्य-संगीत आदि का विशद आयोजन हुआ। अनाहून माधव भी वहाँ पहुँचा। पहले ही उसे राज्य सभा में प्रवेश ही प्राप्त न हो सका किन्तु उस कलाविज्ञ ने जब राजसभा के बाहर में ही राजा के पास यह कहला भेजा कि तेरी सारी सभा भूर्ख है, १२ मुद्रा बादकी में एक जो ३ और ४ के बीच बैठा हुआ है उसके बाहिने हाथ में ४ ही उँगलियाँ हैं जिसके कारण संगीत का सारा रस भंग हो रहा है तो राजा और राजसभा के आश्चर्य का ठिकाना न रहा। वह बड़े सम्मान के साथ सभा में बिठाया गया और विपुल धन एवं रत्नाभूषणों की उसे दक्षिणा दी गई, उसका रूप और वेश सबका मुग्ध कर रहा था। अनेक कार्यक्रमों के बाद राजनर्तकी कामकदला का अद्वितीय कौशलबुद्धि मुख्य हुआ जिम्मे माधव अत्यन्त प्रभावित हुआ तथा जलभरा कटोरा तिर पर रखकर हाथों से चक्क घुमाते हुए उसने जिस प्रकार का मृत्त्व दिखलाया और कुचाग्र पर बैठे भ्रमर की जिस प्रकार स्तनस्कोत द्वारा प्रताड़ित वायु से उड़ा दिया उसे देखकर तो वह दण रह गया। उसने समस्त प्राण सम्पदा कदला की भेंट कर दी तथा राजा की अविवेकी और सभा की भूल बतलाते हुए उसने कदला के कौशल की प्रशंसा की। कामसेन उसके शब्दों में आह्व हो उठा, उसने माधव को कड़े शब्दों में फटकारा और राज्य से निकल जाने का कहा तथा उसे राज्य में शरण देने वालों के लिये दण्ड की घोषणा भी करा दी। कदला राजाज्ञा की उपेक्षा कर परमश्रेष्ठ कलाविद् की अपने भवन में ले जाती है और सम्मोग व्यापारों में बक-बक कर दोनो बहुत दिन तक घूर हीते रहते हैं। राजाज्ञा-भंग से माधव जब भी विदा होने की कहता कदला अनुनय-विनय करके उसे रोक लेती थी। अन्त में एक दिन वह चल ही देता है और कदला के नियोग में वनवन मटकता मरणासन्न सी स्थिति में दुःखहारिणी नगरी उज्जयिनी में पहुँचता है। वहाँ वह एक प्राहण का आतिथ्य ग्रहण करता है। एक दिन विरही माधव उज्जयिनी के महादेव मन्दिर के अन्दर की दीवाल पर आत्मदशा व्यक्त एक दोहा लिख देता है—

कहा करीं क्षित जाउँ मैं राजा रामु न याहि ।

सिय जियोष सताप बस राखी जानत ताहि ॥

पर कुछ कातर उज्जयिनी नरेश विजयमाल्य ने जब यह दोहा पढ़ा तो उन्होंने उस विरही को ढूँढ निकालने के लिए एक सदा मुद्राओं के पुरस्कार की घोषणा करा दी। मान-

वती नामक एक दूती के उद्योग में विरही माधव राजा विक्रम की सभा में लाया जाता है। विक्रम ने उनका पता ठिकाना और दुःख के कारण को पूछ-ताछ के अनन्तर उसे वेदया प्रेम से विरत होने की सलाह दी, उनके प्रेम की जाँच की परन्तु माधव का प्रेम अविचल था। राजा ने उसके विविध शास्त्रों के ज्ञान की भी परीक्षा ली और उसे परम निष्ठात पाया राजा ने उसके मुख के लिये नृत्य-संगीत आदि की भी व्यवस्था करा दी परन्तु माधव को इससे न सतोष हुआ और न प्रसन्नता। इसके अनन्तर विक्रम अपनी वटक सजाकर कामाक्षी नगरी के लिये चल पड़ने हैं जोर नगर सीमा पर ही अपना शिबिर डालकर कदमा के भवन में यह देखने के लिए पहुँचने हैं कि जिसके वियोग में माधवानल की यह दशा है उस कामकंदला नर्तकी की प्रीति कितनी और कंसा है। राजा ने उसे अत्यंत कृपाकाय, मलिन तन, बस माधव की नाम की ही रट लगाते हुए पाया। राजा ने उसके प्रेम की परीक्षा लेने के लिये उज्जैन में उसकी मुस्तु होने का समाचार दिया जिने मुनवे ही कंदला का तो प्राणात हो गया। राजा बहुत पछताया तथा उसकी सखिया को धँस देकर माधव के पास आया। कदमा के प्राणात की सूचना जब माधव को दी तब तुरन्त ही माधव ने भी प्राण त्याग दिया। अब विक्रम के पश्चात्ताप का ठिकाना न रहा, उसने जीते जी चिता में जल मरने का निश्चय किया। चिता सजी और राजा भी स्वर्णदान जाँच करके चिता पर बैठने को उद्यत हुआ। उधर यह समाचार सुनते ही विक्रम का मित्र वैताल स्वर्ण-लोह से दौड़ा। राजा के सत्ताप का कारण जानकर वैताल ने सहायता का आश्वासन दिया। उनके द्वारा मुधावृद्ध से लाये अमृत से माधव और कदला के प्राण फिर वापस आ गये। राजा विक्रम ने अब कदला को सारा वृत्तांत बतलाया और आगे काजंजम भी। माधव और कदला के प्रेम की अनन्तता में प्रभावित हो राजा विक्रम ने शोषण नामक एक दूत द्वारा राजा कामसेन के पाम काम कंदला को भेजने का प्रस्ताव प्रेषित किया परन्तु कामसेन ने अपमानजनक समझकर इस प्रस्ताव को उत्सीकार पर दिया जिसके फलस्वरूप घमासान युद्ध हुआ जिसमें कामसेन की पराजय हुई। उसने दीन भाव से पश्चात्ताप व्यक्त करते हुए कामकंदला को समर्पित कर दिया, राजा विक्रम अपना कार्य पूरा कर उज्जयिनी चले गये। माधव और कदला का चिरवांशित मिलन हुआ और दोनों सुखपूर्वक रहने लगे।

वस्तु-विवेचन—प्रस्तुत प्रबंध के आरम्भ में परब्रह्म की वदना की गई है इसके बाद समसामयिक सम्राट् अजय की प्रशंसा की गई है और आगे के स्वामी दोहरमल का भी उल्लेख किया गया है। ग्रंथ का रचना काल सन् ६५१ (हिजरी) बताया गया है और वस्तु-निर्देश करते हुए प्रबंध की वियोग शृंगार की कथा कहा गया है। आरम्भ में कहा है—'कछु घपनी कछु परकृति चोरी' परन्तु जिसकी वृत्ति में इन्होंने यह कथा चुनाई यह ठीक स्पष्ट नहीं हो पाता, हाँ इतना अवश्य पता चल जाता है कि इन्होंने समुद्र भाषा में लिखित माधव कदमा का आख्यान सुना था। इन आख्यान की सुनने के बाद ही उन्होंने दोहा चौपाइयों में उसे बाँधा था इसका प्रमाण ग्रंथ के अंत में फिर मिलता है। माधवानल प्रबंध की कथा-वस्तु परंपरा-प्राप्त है परन्तु उसके ग्रहण का मूल कारण यह है कि कवि को अपने प्रेम-सिद्धान्त के प्रकाशन के लिये इस कथानक में अवैशित अवसर मिलता है। प्रायः प्राचीन प्रेमियों की शापाएँ प्रेमीमय के नयियों का वाक्य विषय बनी हैं तथा कृष्ण और रजिनी,

पद्ममयी, ऊषा-अनिरुद्ध ऐसे प्राचीन प्रेमियों के इतिवृत्त उठाए गए भाव और कदला, नीम-व्यञ्जना के लिये ऐसे प्रबन्ध बड़े उपकारक होने ? ।

हैं । प्रेमी कवियों की चला मे बहुत पटु थे । उनकी कथा की धारा बिना टूटे चली चलती आलम प्रबन्ध ले वर्णन इतने सरस हैं कि मन उनमें भी मुग्ध होता चलता है और है, बीच-बीच में आने वहाँ स्व जाना पता भी नहीं चलता । जिनकी सरसता और धारा-धोड़ी देर के लिये बख्शी है उतनी ही रचि उत्पन्न करने वाले टग से वे वस्तु-वर्णन भी करते साहित्यता से वे वर्णनों का आश्रय रखा करता है जमा कि क्यामसनेही से भी मिट्ट होता है । उनके कथा की गति अप्रतिहत रहती है । उन्हें क्यावस्तु में नियोजित तत्वों के है कि इतना अच्छा ज्ञान था कि उनके वा प्रबन्धों में से एक में भी केशव की राम-का का सा उलझापन नहीं मिलता । ये वर्णन बीच-बीच में आकर जहाँ एक ओर पाठक का मन को रमा लेते हैं वहीं सीधे ही कथा की गति को आगे भी बढ़ा देते हैं । ये वर्णन न बहुत बड़े हैं और न बहुत छोटे । जगह-जगह वर्णनों की अधिकता के बीच कथा की गति मथर हो गई है परन्तु वर्णनों की सरसता उसकी क्षतिपूर्ति कर देती है । वर्णनों में आकर्षण का एक प्रधान कारण यह भी है कि ये वर्णन अधिकतर शृङ्गारपरक हैं ।

प्रस्तुत कथानक में अनेकानेक छोटी बड़ी घटनाएँ अनुस्यूत हैं उदाहरण के लिये (१) स्नान के अनन्तर माधव का बीणा वादन और नगर की स्त्रियों का मुग्ध होना (२) माधव के बीणा वादन की शक्ति की परीक्षा और उसका देश निकाला (३) कामावती नगरी में माधव का संगीत ज्ञान के कारण सम्मान और फिर देश-निष्क्रमण (४) माधव-दत्ता-मिलन और समीप (५) माधव का वन-वन भटकना (६) उज्जयिनी के महादेव-मठ में माधव का बोझ लिखना और राजा से भेंट (७) राजा विक्रम द्वारा माधव और कदला के प्रेम की परीक्षा (८) विक्रम का चितारोहण तथा बैताल की सहायता से माधव और कदला का जोड़ित हो उठना (९) विक्रम का कामसेन का युद्ध जिसके परिणामस्वरूप माधव और कदला का मिलन । ये घटनाएँ परस्पर संबद्ध हैं और एक के बाद एक घटती चली जाती हैं, इनके बीच कोई बाधक तत्व नहीं उपस्थित होता । ये घटनाएँ बड़ी रोचक और सरस हैं परन्तु इनमें अतिमानवीय अथवा दैवी शक्तियों (Supernatural element) का योग भी हुआ है जैसा कि मूफी प्रेमास्थानों में प्राय देखा जाता है । माधव और कदला की प्रेम-परीक्षा राजा विक्रम के लिये बड़ी अर्थशो पड़ती है । एक दूसरे की मृत्यु का समाचार सुनकर दोनों की मृत्यु हो जाती है । यदि बैताल द्वारा अमृत ले आने का वर्णन नहीं थाया जाता तो इस कथा की सुखद परिणति असम्भव थी । राजा विक्रम के चितारोहण पर देवताओं का विमान पर चढ़-चढ़ कर अंतरिक्ष में आना और विक्रम के मित्र बैताल का व्याल-रक्षित मुधाकुंड से अमृत ले आना जिनसे माधव और कदला को नव जीवन प्राप्त होना है वो दैवी व्यापार हैं जिनसे कला की नीमगिकता को ठेस पहुँची है । गनीमत है कि इस प्रबन्ध में बैताल द्वारा अमृत लाने के अतिरिक्त और इस प्रकार के प्रसंग नहीं हैं । जायगी के पचावस आदि मूफी प्रेमास्थानों में अनेकानेक असम्भव व्यापारों की योजना द्वारा कथानक को समाप्त बना दिया गया है । मध्ययुगीन कवि ईश्वर और दैवी शक्तियों में आस्था रखने वाले प्राणी थे, देव-शक्तियाँ बार बार उनके जीवन के व्यापारों में आ-आकर योग देती हैं ऐसा उनका विश्वास

या । स्वयं तुलसी के ही प्रबन्ध में अतिमानवीय तत्वों की प्रचुरता ^{देखी जा सकती है ।} सिद्ध करता है ।
अच्छा होता यदि वैताल की सहायता के बिना यह प्रबन्ध अपना असीम ^{को भी सत्या वृद्ध}

घटनाओं की अधिकता के साथ साथ अल्प महत्व वाले पाहू आदि के विनाश वर्णन छोटी नहीं हैं । वर्णन, संवाद, चरित्र-चित्रण, मर्मस्पर्शी प्रसंगों, विरह-वैराग्य के वजाय चारना ही वाक्य की विस्तार देने वाले हैं पर इनके कारण नाट्य में नीरसता की गली में प्रस्तुत आई है । परम्परा-प्राप्त कथा सुगठित ही है पर बहिवर आलम ने उसे अपने असीम भक्त जीवन ही दिया है । वैताल द्वारा अमृत का नाश जाना और मृत नायक-नायिकाओं के अमरत्व भी उठना ऐसे अनर्गल व्यापार दिखाये गये हैं जो आधुनिक रसि के अनुकूल नहीं । शिवजी लोक चित्त का अनुरजन करने की सामर्थ्य इस कथा में है यह स्वीकार करना पड़ेगा ।
अस्वाभाविक, अत्युक्तिपूर्ण और आश्चर्यजनक प्रणम प्रस्तुत कथा में जुड़े हुए हैं वे इस प्रकार हैं—

(१) माधवानल का बीणानाद सुनकर पुहुपावती नगरी की स्त्रियों का उन्नत हो जाना ।

(२) एक कुल लसना जो अपने पति को भोजन परोस रही थी उसके हाथ से माधव के बीणानाद के कारण भोजन की चाली कागिर पड़ना ।

(३) माधव के वाद्य-नाद के परिणामस्वरूप राजा गोपीचन्द की बीस चेरियो की कामरसि का बह पड़ना और नमल-पक्ष का उनके अंग में चिपक जाना ।

(४) कामावती नगरी की संगीत मभा के बाहर से ही बिना देखे हुए माधवानल का यह बता देना कि अन्दर बारह बाधक हैं जिनमें से ७ और ४ के बीच जो वादक बैठा हुआ है उसके दाहिने हाथ में चार ही उँगलियाँ हैं जिससे वह तार खूब जाना है ।

(५) माधव के सौंदर्य और व्यक्तित्व के प्रभाव में अनायास सारी समा का मुग्ध हो जाना और सम्मान में खड़े हो जाना ।

(६) कदला के आम्रह पर माधव द्वारा बजाई गई बीणा के प्रभाव से रात्रि का रक्त जाना ।

(७) विक्रम द्वारा सूचना देने मात्र से कदला और माधव का प्राण त्याग देना ।

(८) वैताल द्वारा लाये गये अमृत से माधव और कदला का पुनर्जीवित हो जाना ।

(९) शिवजी तथा उनकी योगिनियों एवं भूतिनियों का रणस्थल में आ आकर मुह-माल बनाना, मांस खाना और रक्त पीना ।

ये सारे अनर्गल व्यापार कथा को स्वाभाविक नहीं रहने देते और प्रबंध रचना में सुगठित, मजबूत और घटनावली-सम्पन्न कथा का जो आनंद होता है उसमें बाधा पहुँचाते हैं । प्रबन्ध में कुल तेरह खंड हैं जिनमें सबसे बड़े खंड में ७२ और सबसे छोटे खंड में ३ दोहे (चोपाइयो सहित) रचे गये हैं, इसमें भी खंडों के विधान में थोड़ा अनुपम का गया है परन्तु कथा की पारा इनके कारण उखटी हो ऐसा नहीं कहा जा सकता । उनका कारण

दोहा चौगई शैली का प्रयोग है। साथ ही साथ प्रबन्ध काव्य के समस्त उपकरणों की नियोजना वर भी कवि का जो ध्यान और सतुलन रहा है वह भी कारण स्वरूप रहा है।

वर्णन—माधवानल प्रबन्ध वर्णनों से परिपूर्ण है। वर्णन का क्रम इस प्रकार है,—
 (१) माधवानल के संगीत का प्रभाव वर्णन (२) कामावती नगरी का वर्णन (३) कामकदला का रूप वर्णन (४) राजा कामसेन की सभा में माधव का रूप-सौन्दर्य और प्रभाव वर्णन (५) गुण का माहात्म्य वर्णन (६) माधव का संगीत वर्णन (७) कदला का नृत्य वर्णन (८) कर्म रेखा की प्रवर्तना का वर्णन (९) कदला का शृंगार करने और कोक रीति की शिक्षा लेने का वर्णन (१०) रतिक्रीड़ा और सुरतात वर्णन (११) कदला का स्नान वर्णन (१२) उज्जयिनी वर्णन (१३) युद्ध वर्णन। इन वर्णनों में कुछ वर्णन तो नायक नायिका के रूप गुण और उनके प्रभाव से संबंधित हैं (संख्या १, २, ४, ६, ७), कुछ शृंगारिक वर्णन हैं जिनमें नायिका के शृंगार करने, स्नान करने और रतिक्रीड़ा आदि का वर्णन हुआ है (संख्या ९, १०, ११) जिनसे हमें कवि की स्पष्ट शृंगारी ब्रुति का परिचय मिलता है, कुछ वर्णन बाह्य दृश्यों के हैं जैसे कामावती और उज्जयिनी के वर्णन तथा युद्ध वर्णन (संख्या २, १२ और १३) तथा कुछ वर्णन ऐसे हैं जिनमें गुण का माहात्म्य और कर्मरेखा की प्रवर्तना का वर्णन पात्रों की बातचीत के माध्यम से कराया गया है (संख्या ५ और ८)।

काम-कदला के असीम रूप-सौन्दर्य का कवि ने विषय वर्णन किया है, माधव के रूप का वर्णन कामसेन की सभा में प्रवेश के समय किया गया है। माधव के संगीत का जो वर्णन किया गया है उसके शास्त्र पक्ष के सम्बन्ध में तो संगीतज्ञ ही कुछ कह सकता है किन्तु उससे दो बातें स्पष्ट हुए बिना नहीं रहती। एक तो यह कि माधव ने अत्यन्त चमत्कारपूर्ण ढंग से अपने संगीत ज्ञान का प्रदर्शन किया है दूसरे यह कि कवि को भी संगीतशास्त्र का ज्ञान अवश्य था अन्यथा शास्त्रीय संगीत के रागों और बोलों का जैसा विवरण दिया गया है वंसा सम्भव न था। इसी प्रकार कदला के नृत्य का वर्णन भी बड़ा व्यामोहक है। इन ललित कला प्रेमी नामक नायिकाओं द्वारा जहाँ-जहाँ भी संगीत-वाद्य-नृत्य होता है वहाँ वहाँ उनकी कला के सम्मोहक स्वरूप और प्रभाव का कवि ने वर्णन किया है उदाहरण के लिए शृंगारम्भ में स्नान के अनन्तर माधवानल ने जो राग देखा उसके कारण नाना कामनिर्यां माना रूपों में प्रभावित हुई। कवि ने एक-एक के प्रभाव का वर्णन किया है। पतिहारियों को व्याकुल हुआ देस माधव जब बीणा बजाता हुआ नगर की ओर चल देता है तब अपने गृहकार्यों में सलग स्त्रियाँ बीणानाद से सम्मोहित हो बेमुग्ध हो जाती हैं। किसी के हाथ से भोजन का थाल गिर पड़ता है और किसी की कोई गति हो जाती है। जब पट्टपावती के राजा गोविन्दचन्द उसके इस गुण की परीक्षा लेते हैं तब भी ऐसा ही प्रभाव देखने को मिलता है—

माधोनल बीना कर गह्यो। छस्यो काम धीरज नहि रह्यो॥

माधो बिप्रनाद जस कह्य। भोजे चौर मदन तब धर्य॥

माधव और कदला के संगीत और नृत्य का प्रभाव मनुष्य जगत तक ही सीमित नहीं दिखाया गया है, उसकी व्याप्ति पशुसृष्टि तक प्रदर्शित की गई है। संगीत के विदोष प्रेमी मृग तो सचेत भाव से मुग्ध होकर अपने प्राणों का अर्पण कर देते हैं—

जब पारखी नाद मुत्र गावे। सुनतहि मृग हिय मोहित हूँ जावे॥
हरिनी कहै हरिन का कीजै। रीति पारखी कैं का दीजै॥
हमरे कहा दैन की दाना। कहैं धुरंग सो दीजै प्राना॥
तब पारखी धनुष संधाना। मृग हियरा आगे कैं दीहूँ॥

मृग-मृगी का यह वृत्तान्त लोकगीतो की सी सम्मोहनशक्ति और माधुर्य रहता है। माधव और वन्दता की पारस्परिक आनक्ति का एक बहुत बड़ा कारण उनकी बला मर्मशता है। ये वर्णन भी देखने योग्य हैं जिनमें कवि की शृङ्गारी वृत्ति की और भी खुलकर खेलने का अवसर मिला है। वन्दता के भजन में जब माधव और वन्दता की प्रथम भेंट होती है उस समय वन्दता की प्रथम समागम की सानसा तो अवश्य है परन्तु वह कामकला में अनभिज्ञ होने के कारण सन्नस्त सी है। पहले वह उचित शृङ्गार करती है, अनन्तर कामकला की शिक्षा ग्रहण करती है। प्रिय के प्रथम समागम के लिए जाते समय महीन बंधुकी धारण करती है, मुगम्पियों से उसे मीचती है, लाल पुण्यो के हार पहनती है, बेणी में पुष्प गुंथवाती है, भ्रंगो में चपलना और रजूँठ का मबार करती है, सरक पर चन्दन का टीका लगाने की, आँखों में भ्रजन आँजनी है तथा भ्रंग भ्रंग की आभूषित कर 'कुमुमी' सारी पहनती है और मूठ में पान का बीड़ा लेती है। कामपीणि की निज्ञा देती हुई उसकी सखी उसे सकलता के दो तीन मूल मन्त्र धतलाती है—

जहाँ घासु मनमय को जानौ। तिहि ठाँ रिखु निकट जनि आनौ॥

जहाँ जग मनमय रह तहाँ। छिपन खियो रहियो रँ तहाँ॥

इसके बाद कवि ने कामप्रीड़ा या सुरति का वर्णन तो नाममात्र को किया है किन्तु मुरतान्त स्थिति का चित्रण किंचित् विस्तार में किया है। प्रातः काल काम। नि-दरम वन्दता के सरोवर स्नान का वर्णन है जहाँ उसके समस्त भ्रंगों की ध्वनि मिटाने के लिये तेल, सुगंधि, धरगजा, उबटन आदि में उसकी मलियाँ उसे रबित करती हैं। स्नान के अनन्तर की छवि देखने योग्य होती है—भ्रंगों पर बूँद-बूँद जल गोला देता है, खुने हुए बेगों से भी जलबिन्दु टपकते चलते हैं आदि। ये वर्णन भी बड़े सरस और ऐदवर्णपूर्ण हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि ये अधिष्ठाता वर्णन शृङ्गार-वरण हैं। इनमें मृग आगिक मीन्द्र्य, रूप और पाछटा का आकर्षण, रुचरमिवो की सम्मोहित स्थिति, नेत्रों की लिप्ता, ऐन्द्रिक साहचर्य की तुष्णा और समीप तथा मुरतान्त स्थितियों का वर्णन कर कवि ने शृङ्गार प्रेमियों के लिए रसा-स्वाद की पूर्णतः सुखी मंजो दी है। वर्णनों की सरसता और मनोसहितता का यह एक प्रधान और मनोवैज्ञानिक कारण भी है। जिन वर्णनों में शृङ्गार का एत नहीं है ऐसे वर्णन की तीन ही हैं जैसे नगरवर्णन करते हुए कामावती और उज्जयिनी का वर्णन तथा बुद्ध वर्णन। इन वर्णनों तथा रूप-मीन्द्र्य के वर्णनों की चर्चा प्रस्तुत अध्याय के दूसरे खण्ड में की गई है। इनके अतिरिक्त एक दो स्थलों पर कवि ने प्रनगवरा गुण का माहात्म्य वर्णन करते हुए कहा है कि भले हो बुद्ध बान तक गुण रूपों द्वारा अन्यकार की तहों में न पहचाना जाय किन्तु अन्ततः उभवा प्रकाश लोक में छा बरके हो रहेगा। गुण के बिना कोई महत् नहीं हो सकता, गुण होने पर गुणवान हीरा अधिक से अधिक मूल्य पर विक्रय है जिस प्रकार कामनेन की मना में माधव—

ऊँच नीच पूछाह नहि कोई । जँठाह समा जो रे गुनु होई ॥
गुनी पुरष जो परभूमि जाई । त्यों त्यों मँहगे बोल बिकाई ॥
गुन बिन पुरिष पछ बिन पछी । गुन बिन पुरष अघ ज्यों अछी ॥

किन्तु एक जगह कवि को एक ओर भी गम्भीर तथ्य—भाग्य—का भी वर्णन करना पड़ा है, वह कहता है कि कर्म की रेखा से यदि दीनता, दरिद्रता हो लिनो हो तो गुण धरा का धरा रह जाता है । जगत का यह भी एक कठोर सत्य है । गुण का माहात्म्य और भाग्य की प्रबलता वैसे तो वर्णन के विषय नहीं किन्तु प्रसंगबश अनुभूत सत्य होने के कारण कवि ने उनका भी वर्णन किया है ।

संवाद—प्रस्तुत प्रबन्ध में संवादों की स्वतन्त्र योजना नहीं है जैसी कि केशव कृत रामचन्द्रिका में मिलती है । कथा-प्रसंग के अन्तर्गत पात्रों के पारस्परिक वार्तालाप के अवसर आते हैं जहाँ बातचीत एतदुक्त होती है वहाँ संवाद अपनी पूर्णता पर नहीं पहुँचता किन्तु जहाँ किसी विषय अथवा समस्या पर दो पात्र कुछ देर तक विचार-विनिमय करते हैं वहाँ रचना में संवाद का सौन्दर्य आ जाता है । इस दृष्टि में आत्म के प्रबन्ध में छोटे बड़े कुछ मिलाकर लगभग दो दर्जन संवादान्मक स्थल हैं । अनेकानेक अवसरों पर तो ये संवाद अत्यन्त संक्षिप्त अथवा एकांगी हैं । पात्र एक-दो बातें करते हैं कि कथा आगे बढ़ जानी है अथवा एक पात्र कुछ कहता है और दूसरे पात्र उसे सुन भर लेते हैं या तदनुसार कार्य करने लगते हैं । संवाद ऐसे स्थलों पर कुछ विशेष महत्त्व नहीं रखते, वे कथा की धारा को अग्रसर करने मात्र का काम करते हैं । कभी-कभी ये अमरकार का मृजन अवश्य कर जाते हैं जैसे कामसेन की संगीतसभा के बाहर बैठे-ठँडे माधव का पौरिया में निम्नलिखित गद्य—

ढावत भार्ह तूरिया अनागी । बहिन हाथ औगुरिया चारी ॥

सात चारि के मखि है, उठि कं देयो ताहि ।

चूकें तार जो पाव निशि, पातुर दोम न आहि ॥

कभी ये एकपक्षीय कथन पात्र की मनोवृत्ति का भी निदर्शन करते हैं जैसे ऐसे अवसरों पर जहाँ विक्रम अपने समासदो से कुछ कहते हैं यह पता चलता है कि वे अपने समासदो से परामर्श किया करते थे और अपने मुञ्च व्यक्तित्व के सचि में लोकमन को डाला भी करते थे । शेष संवाद जो एकपक्षीय नहीं हैं उनके माध्यम से व्यक्ति और समाज दोनों की मनोवृत्तियाँ अच्छी तरह भलकाई जा सकी ॥ ऐसे संवाद अनेकास्त बड़े हैं पर वे सर्वत्र अर्थ में संवाद हैं जैसे—(१) संगीत सभा में कामसेन-माधव-संवाद (२) कन्दला के भवन में माधव-कन्दला-संवाद (३) विक्रम की राजमन्ना में विक्रम-माधव-संवाद (४) विक्रम-कन्दला-संवाद (५) विक्रम-मदूत धीपति-कामदेव-संवाद । इनमें से प्रथम संवाद में माणवानल में कनावार-गुलाम स्वामिमान और अपने को मृष्टा समझने की अहम्मन्यता, द्वाहणीचित्त घाप देने की तथा कामसेन में राजोचित रोप एवं दण्ड देने की उद्यत प्रवृत्तियाँ बलवती हो उठी हैं । द्वितीय संवाद में प्रणयो-युगल की मनोवृत्तियों का चित्र देखा जा सकता है, इस प्रकार से काम की बेदिबा पर आदर्शों की बलि चढ़ा दी जाती है, किस प्रकार सम्भोगमुख से उभरत कन्दला वियोग की बातचीत से ही पाँप-काँप उठनी है, एक की बेवसी दूसरे का विनय और दैन्य, दोनों की

अविलग्न रहने की इच्छा पर राजाका का ज्ञान, दोनों का एक दूसरे के प्रति प्रणय-प्रकाशन, आसन्न विपत्ति की पूर्व-परिचक्षणता, उनकी अनन्य प्रेमनिष्ठा आदि बातें इन प्रमुख पात्रों के आंतरस्वरूप को एकदम उजागर कर देते हैं। इस संवाद में माधव का राजाका उल्लेखन का भय, कर्मण्ड में विस्वास, मयोंग के माय-साध वियोग की अनिवार्यता में विस्वास, प्रेम पथ की कठोरता और विग्रह वेदना की असहायता आदि विचार व्यक्त हुए हैं। उधर कन्दला की भीमविलास-प्रियता, कामाधिता, उसके जीवन के लिये माधव की अपरिहार्यता, राजाका भी अवहेलना और माधव की पाने के लिये उसके वृत्त-संकल्प हीन आदि के भाव व्यक्त हुए हैं। पुनः संवाद में माधव की तटस्थ, प्रेम की अनन्यता, चित्रम द्वारा गणितप्रतीति छोड़ने की सलाह आदि बातें आई हैं, इसमें एक ओर जहाँ राजा की परदुःख-कातरता, गहनानुभूतिशीलता, आनिध्य-वरायणता और विवेक बुद्धि का परिचय मिलता है वहीं दूसरी ओर माधवानल की विरहकुलता, रीति और अनन्य प्रीति आदि के दर्शन होते हैं। उनके संवाद दो निम्न विचारधाराओं और जीवनानुभूतियों का प्रतिपादन करते हैं, दो निम्न व्यक्तित्वों का चित्रण करते हैं। चतुर्थ संवाद में एक ओर चित्रम के प्रति कन्दला की वृत्तज्ञता का जहाँ ज्ञापन हुआ है वहीं चित्रम द्वारा विगत और आगत घटनाओं की सूचना देकर कथा के सूत्रों को भी जोड़ा गया है। राजा की परोपकारी वृत्ति से अत्यन्त प्रभावित हो कन्दला भी अपने प्रति किये गये उपकार के लिये राजा के प्रति हादिक वृत्तज्ञता ज्ञापित करती है जिससे उसकी निष्ठ-सत्ता और चित्रम के व्यक्तित्व की महत्ता का पता चलता है। पंचम संवाद तो राजभूत राजाओं के इतिवृत्ति का स्मरण दिलाता है जो छोटी-बोटी बातों पर स्तब्ध की नदियाँ बहा देने से। दूत के वचनों में अपेक्षित नम्रता के स्थान पर अनावश्यक औद्धत्य है। उधर राजा कामनेन भी असहजशील हैं। दूत की वाणी असत्य है जिसके परिणामस्वरूप परिहार्य एवं अनावश्यक रक्तपात होकर ही रहता है। वाणी का अत्यन्त चितने भीषण परिणामों का साहक हुआ करता है यह देखना हो तो इस मलिन किन्तु तीक्ष्ण संवाद को देखा जा सकता है। यह संवाद एक प्रकार में इस प्रणय काव्य के कोमल सातावरण को बिगाड़ने वाला है किन्तु यही जीवन है जिसमें मृदु-कठोर अन्त-क्रम से आते जाते हैं।

संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि इन संवादों द्वारा पात्रों के व्यक्तित्व का अत्यन्त सुन्दरता के साथ उद्घाटन किया जा सका है, ऐसा जिससे पात्र का समूचा अन्तर्जगत प्रकाशित हो उठा है। इस प्रकार से काव्य के अन्तर्गत मनोविवेक्षण आदि के कलात्मक और मर्मस्पर्शी प्रसंगों की मनोहर अवतारणा की गई है। ये संवाद अत्यन्त मर्मस्पर्शी रूप से चारित्रिक विशेषताओं का उद्घाटन करने वाले तथा पात्रों के अन्तर्जगत तक पाठक को ले जाने वाले हैं। इनके माध्यम से पात्रों की और उनके माध्यम से कवि की निजी विचारधारा की भी परिचय मिलता है। ये संवाद यथावसर कथा प्रसंगों को जोड़ने में भी सहायक हुए हैं साथ ही अनेक स्थानों पर कथा की गति के अपरिहार्य अंग हो गये हैं। उदाहरण के लिये श्रीपति कामदेव संवाद की वृत्ति-शीलता के बिना कथावस्तु अपनी चरम सीमा पर पहुँच ही नहीं सकती थी। इन संवादों की धीनी में अथवा इनके विधान में कहीं कोई रक्तिमता नहीं है। पात्र अपने मनोगत भावों को बिना रोक-टोक के बहने चले जाते हैं, सदा है जैसे कवि की अनुभूतियाँ न कहीं उत्तमी हुई हैं और न कहीं उसका चित्त ही आतिथ्य

है क्योंकि पात्र जो कुछ कहते हैं अन्ततः तो वे कवि की ही अन्तःसत्ता के विचार और भाव-लोक के प्रकाश हैं। ये सवाद बहुत बड़े नहीं हैं, इनकी योजना करते हुए कवि का ध्यान मूल कथा में हटने नहीं पाया है और उसने सवादों की योजना केवल सवाद-विधान का कौशल दिखलाने के उद्देश्य से नहीं की है।

मार्मिक स्थल—रस की दृष्टि से माधवानल प्रबन्ध विप्रलम्भ शृङ्गार का काव्य है। स्वभावतः इसके मर्मस्पर्शी प्रसंग वे ही हैं जो प्रेमियों को विमुक्त करने वाले हैं और जहाँ उस विपुक्ति का सहृदयता से निदर्शन किया गया है। पहला मार्मिक प्रसंग तो पुटुपावती नगरी से निर्दोष माधवानल का निष्कासन ही है, बड़े आश्चर्य की बात है कि इतना बड़ा शास्त्रज्ञ और कलाविद एक दिन निरपराध ही राज्य से बहिष्कृत कर दिया जाता है और सहानुभूति के दो आँसू तो दूर दो, शब्द भी कोई नहीं कहता। इसे आलम ने छोड़ दिया है। यदि इस अवसर पर किसी भी पात्र द्वारा माधवानल के प्रति सहानुभूति प्रकट की जाती तो सहृदयता की अच्छी दशा हो सकती थी। बोधा ने इस अवसर पर आलम की अपेक्षा अधिक सहृदयता का परिचय दिया है, स्वयं पुटुपावती नरेश गुणज्ञ होने के नाते लोकमत का आदर करते हुए भी अपने भूत से देशनिकाले की आज्ञा नहीं देते। इसके बाद कवि ने कथा के मार्मिक स्थलों को पहचाना है और ठीक पहचाना है तथा उन अवसरों पर अच्छी और पूरी सहृदयता का परिचय दिया है। माधव ऐसा पंडित और समीतज्ञ तथा कला-प्रेमी जो बड़े अत्यन्त अपमानपूर्ण रीति से कामावती नगरी से बाहर निकाल दिया जाता है उस समय स्थिति बड़ी कष्ट हो उठती है। इस अवसर पर कन्दला माधव के साथ सहानुभूति प्रदर्शित करती है और अपनी सहृदयता का कोप खोल देती है। इसके बाद माधव का बार-बार राजाजी के भय से विडा होने का प्रस्ताव रखने का प्रसंग आता है जिस पर कन्दला बार-बार इस प्रकार की बातें कहती है—

तोहि चलत मोरे प्राण चलाहीं। पलक ओट आँखिनि मडुलाहीं ॥

और माधव का यह कहना कि कर्म की देखा पर किसी का बस नहीं चलता, उसकी वक्ष्यता सभी को स्वीकार करनी होगी, मैं किसी और नगर में रहूँगा फिर भाग्य में हुआ तो मिलेगा आदि बातें बहुत मार्मिक हैं जिसे सुनकर कन्दला अधीर हो उठी, माधव को अधिक काल तक रोकने की जो अभिलाषा थी वह जैसे कुटिल हो गई। फिर भी उसने सारे क्षीण होने हुए मनोबल को संचित कर एक रात और रुकने की प्रार्थना की। यह प्रसंग मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अत्यन्त स्वाभाविक और हृदयस्पर्शी है। इन्हीं भी कवि ने संक्षेप में ही लिखा है। माधव उस रात रुक जाता है किन्तु एक रात की बिसात ही कितनी? वह एक क्षण की भीति बीत जाती है और मोती-मोती बाँध खोना करने पर ले माधव चलने को फिर तैयार हो जाता है। कन्दला ने इतनी बार रोका, कुछ दिन के लिए, कुछ घड़ियों के लिये पर उसकी इच्छा सतत यही थी कि माधव उसे छोड़कर जाय ही नहीं। यह मनोदशा कितनी सुन्दर और सूक्ष्म है और साथ ही हृदयस्पर्शी भी जिसमें प्रिय को जाने देने का तो विचार ही नहीं है किन्तु दिन और घड़ियाँ बतला-बतला कर उसे रोका जाता है। प्रतिम बार आपकन्दला माधव की मुखा पकड़ लेती है और आँख बल तो क्या एक पल के विधोय का भी निषेध करती है। यह निषेध और वजना जिन शब्दों में है उनकी मार्मिकता कुछ व्याख्या-सापेक्ष नहीं। वह कहती है—

हे प्रियतम ! मग मैं तुन्हें नहीं जाने दूंगी भला यह क्यों सी रीति है कि तुम मेरा मन मुग्ध करके चले जा रहे हो । तुम मेरे जीने जी 'पर-भूमि' नहीं जा सकते । हे प्रिय, अपनी तो अपना नया प्रेम है यदि तुम जाने को हो कृतमकल्प हो तो हमें अर्जुनदान देकर जा सकते हो । ऐसी कठोर और हृदय की खड़ खड़ कर देने वाली बात साधारण सुनने वाला नहीं सुन सकता फिर भला माधव के दिल पर क्या चुनरी होगी रचका अनुभव किया जा सकता है । कन्दला कहती चली जाती है और माधव निरुत्तर हो मुनता चला जाता है । यह प्रसंग ही ऐसा था जिस पर कवि का कुल्ल अधिक कहने की अपेक्षा थी । प्रबन्ध के नायक और नायिका का मिलना-जुल अभी पूर्ण भी न हो पाया था कि निरवधि क्रियोग आ पहुँचा । भला प्रसंगी हृदय क्योंकर भग्न न होता ? यहाँ पर विरह की व्याप्ति तो दोनों पक्षों में है परन्तु कन्दला में अपेक्षाकृत अधिक है । उसमें अधिक वाचालता और प्रगल्भता है । माधव पुरप होने हुए भी गंयत और गम्भीर है, कन्दला स्त्री होने हुए भी अधिक वाचाल और दधीर है । कन्दला माधव की बाँह छोड़ने की तैयार न थी, माधव में बाँह छुड़ाकर चल देने की सामर्थ्य न थी । दोनों की मनोदशा का यह चित्र बँसा जीवत है । माधव का जाना अनिवार्य और अटल देख-समझ कर एक सती जाकर उसकी बाँह छुड़ा देनी है और वह चल देता है । बाँह छूटते ही कन्दला मूर्च्छित हो धरती पर गिर पड़ती है एक सखी आकर उसे घँबवार (गोद) में उठा लेती है और सेज पर बिठा देती है । यहीं पर कुल्ल विस्मय में पड़ने कामकन्दला का फिर माधवानल का विरह वर्णित हुआ है । ये प्रसंग निर्वाचक्य में एक पर एक आए हैं और सबके सब प्रबन्ध में मर्मस्पर्शिता लाने वाले हैं । इसी प्रकार और भी अनेक मामिक प्रसंग हैं जैसे नाना प्रकार से कन्दला का विरहोपचार या प्राकृतिक उपकरणों द्वारा कन्दला की उद्दीप्त विरह वेदना, माधव का कन्दला के वियोग में वन-वन भटकना, वनक और उच्छ्वासानो से दिकल हो अश्रु वर्षा करना, उसकी विरहाग्नि उसकी प्राणों की बेचैनी आदि का वर्णन । माधव का यह विरह वर्णन अत्यन्त हृदयग्राहक है जो अतिगोचरपूर्ण होने के कारण जहाँ एक और उदात्तम हो उठा है वही दूसरी ओर दृढ़ मान और चाम की चर्चा के कारण फारसी प्रभावोपन भी हो उठा है । कन्दला के विरह वर्णन में भी यही बात मिलती है जहाँ कवि ने इस प्रकार का वर्णन किया है कि छाँस लेते समय उसका शरीर हिल हिल उठता है, उसके शरीर में रक्त नहीं रह गया है, शरीर पीले पतल की तरह हो गया है और दधीरता के कारण सन्त नपिता रहता है तथा हवा का भोका सङ्गे में भी वह असमर्थ है आदि । विरह के ये वर्णन सीती की दृष्टि के सूफी प्रभावोपन बहियो जायसी आदि द्वारा वर्णित विरह के मेल में हैं, हाँ आत्मन ने उनकी तरह 'दारुमाना' नहीं लिखा है किन्तु कारण वृत्ति की स्वच्छन्दता ही है । माधव के विरह में भी प्रेम की ओर अनन्यता है वह देखने की चीज है, वही विरह की इतना प्रभावपूर्ण बनाये हुए हैं । सूखे-प्यासे विरही माधव की उज्ज्वलिनी पड़वने पर जो दशा चित्रित की गई है वह अत्यन्त हृदयग्राहनी है । उससे बोलते नहीं बनता, वह अत्यन्त कृपाय हो गया है, अग्नि नीची चिये केवल लम्बी आँहें भरता रहता है । यही सुधिरल के दाद प्रब बोत गिनचते हैं छो हिचकियो के कारण वह पूरी बात भी नहीं कर पाता । उसकी पीछा ऐसी थी जो दूसरी को शीघ्र ही व्याप्त हो जाती थी । माधव जब विजय से आत्मदशा निवेदन करता है तो भी हम उनकी परिस्थिति

की अत्यन्त करण चित्र उपस्थित हुआ पाते हैं। राजा विक्रम का चित्तारोहण, पुनर्जीवन प्राप्त करने के अनन्तर कन्दरा के विक्रम के प्रति कृतज्ञता ज्ञापक कथन आदि अन्य मर्मस्पर्शी स्थल हैं जहाँ कवि ने पूरी बहुदयता का परिचय दिया है। इस प्रकार हम देखते हैं कि माधवानन्द प्रबन्ध में जिनके भी मामिक स्थल हैं उनका सम्बन्ध माधव और कन्दरा के वियोग से हो है। परम प्रेमियों के संयोग-वियोग की यह कथा है, ऐसी कथा में हृदय को हिंसा देने वाले वियोग-शरक प्रयोग यदि मामिक न होते तो और कौन से प्रयोग मामिक हो सकते हैं ? एक बात जो इन मामिक वर्णनाओं में लक्षित करने की है वह यह कि अनेक स्थलों पर ये विरह वर्णन सूक्तियों की शैली का विरह वर्णन हो गया है। इनमें बहुत कुछ वही वेदना, वही रग-दग देखने को मिलता है जो जायसी आदि में दिखाई देता है। वही-कहीं अतिशयोक्तियाँ, वही ही ऊहाएँ प्रस्तुत की गई हैं और पारसी छेत्ती की रक्त मांस मग्ना वाली वीमल हृदयावली भी उपस्थित की गई है।

रस और भाव—यह मुख्य विनोद शृङ्गार का प्रबन्ध है जिसकी लक्ष्य मामिक स्थलों के वर्णन के अनन्त अंशत की गई है, इसकी लक्ष्य प्रस्तुत अध्याय के पाँचवें तरङ्ग में भी देखी जा सकती है। माधवानन्द नयों शृङ्गार के भी प्रयोग हैं जैसे वामदेन द्वारा निष्कासित होने पर कन्दरा के भवन में माधव का कन्दरा में जो मिलन होता है वह अपना कथा के अन्त में कुछ आदि के उपरालन उपयोग का वह जो दूसरा प्रयोग है इसका वर्णन आलम् ने नहीं किया है। वही-वह उद्योगों के परिणाम स्वरूप जो मिलन होता है उसने आनन्द और उल्लास की विमुक्ति में कवि प्रवृत्त नहीं हुआ है। वहाँ पर कवि जावे क्यो काव्य को शीघ्र समाप्त करने के क्रम में पड़ा गया है। कृत-प्राप्ति स्वरूप यदि कवि ने माधव और कन्दरा के संयोग-मुख या मिलन-उल्लास का वर्णन किया होता तो काव्य की समाप्ति अधिक सुखद और सफल हो सकती थी। जो मिलन और सम्मोग अवैध या गुप्त रूप से कन्दरा के भवन में वर्णित हुआ है उनमें सम्मोग शृङ्गार का उत्तम रूप मानने लाया गया है, वहाँ शुद्ध कामुकता के ही वर्णन होते हैं और आश्चर्य की बात यह है कि कामुकता पुरुष में कम और स्त्री में अधिका दिखलाई गई है। कन्दरा की वाणी में यह कामुकता निर्गुणता का रूप धारण कर लेती है, उसमें सम्मोग-वासना वर्णित शीघ्र दिखाई गई है। लज्जा या सक्तीच नाम की चीज उसके पास नहीं है। वह स्पष्ट निवेदन करती है कि आप मुझे कुछ प्रेम कपाएँ और सुनाएँ और मेरा कानानि-अन्य सताव नष्ट करें। हम संयोग शृङ्गार का इतना ही वर्णन माधवानन्द प्रबन्ध में प्राप्त होता है। स्पष्ट है कि विनोद के समान वह काव्य में व्यापक रूप में प्रधानता में प्राप्त नहीं होता तथा उसका जो भी वर्णन किया गया है उसमें ऐन्द्रिक सम्मोग बहुत कम है, उसकी तीव्रता बहुत अधिक है और उस सम्मोग की उत्कट लालसा भी बहुत दिखाई गई है तथा यह लालसा विद्यमान तो उभय पक्षों में है पर स्त्री पक्ष में प्रबलता से दिखाई गई है। सम्मोग वर्णन का यह मधुपित क्लिप्त मरस मानस पक्ष पर्याप्त उत्तम बन पड़ा है। यह ठीक हो हुआ है कि सम्मोग व्यापार की अनौचित्य वर्णना में आलम् तोषा की तरह प्रवृत्त नहीं हुए हैं।

रस की दृष्टि में अन्य रस जो इस काव्य में मिलते हैं वे हैं वीर, रोद और वीमल। आलम् ने वीमल रस के चित्र प्रस्तुत किये हैं अर्थात् रस ने नहीं जैसा कि डॉ० हरिकान

श्रीवास्तव ने लिखा है ।^१ इन रसों का परिपाक 'मुद्र-खण्ड' के मुद्र वर्णन में हुआ है । मुद्र के ढंके पर जब चोट होती है, धीरे का उत्साह चमका नहीं, ऊपर कामरो में विपरीत भाव की जागृति होती है । माँग, मेज, परमु आदि की चमक और नाना रास्त्रास्त्रों की नन्मन्ता-हट तथा भौंक, मारु आदि रण वाद्यों का नाद सुनकर धीर-वीर पुलकित हो उठते हैं । मुद्र गुरु हुज्रा और मूर्-वीर निह के समान उत्साह प्रदर्शित करने लगे । रण का नाद सुनकर कामावती के लोच रो पड़े और प्रजा बिघर-निघर भागने लगी । राजा कामसेन ने अपने मूरवीरों को जब उत्साह दिलाया तब जो घर में छिपे थे वे भी मोन्साह बाहर आ गए । सेना मुद्र के लिए चलती है, रात्रियाँ चौतहुर पर चढकर उल टटप की देखती हैं । उन क्षत्रियों के हृदय में कोई विषाद नहीं, वानन्द और मूर्ति की मिला जल उठती है । वे अपने स्वामी के बल और पौरुष में दीप्त स्वरूप को देख हर्षित होती हैं और उनकी कन्याप कामना करती हैं । निम्नो में यह आनन्द भावना किनी पवित्र है—

अचरज मूरमा देखिैं, बली अर्नद करेइ ।

बुढ़े विधि माँग सिद्धुर मरि, हाथ नारियर मेइ ॥

कवि ने इस मुद्र वर्णन में सामूहिक उत्साह का चित्रण अधिक किया है । प्रमुख वीरों की वीरता का अलग-अलग चित्रण नहीं किया है । दोनों तरफ से मुद्र गुरु हो जाता है और उसमें वीरों का उत्साह देखने योग्य होता है । यह वर्णन सामान्यतः अच्छा है और परम्परागत शैली में होने हुए भी जीवन है । वीर रंग की दृष्टि से उत्साह स्थायी भाव का निदर्शन अच्छी तरह हुआ है जिससे वीर रस की मृष्टि निर्वाच रूप में होती गई है । मुद्र के बाद मुण्ड-खण्डित हाथियों के चोत्कार का, मृण्ड-खण्डित वीरों का, पहाड़ की तरह धरती पर डले हुए गमन्दों का, रक्त के नाभे बहने का वर्णन किया गया है, इतना ही नहीं वीमल्य के आलम्बन रूप इन जुगुप्सा-जनक वस्तुओं के वर्णन तक हो कवि नहीं रह गया है, उसने ऐसे उद्दीपक व्यापारों का भी वर्णन किया है जो जुगुप्सा की भावना को अत्यन्त तीव्रतर कर देते हैं । उदाहरण के लिए मृष्टों को बोन बोन कर गिव गी का मात्ता गुँथना, जोगिनी और मृतनी का लोहू पीना, मांस खाना और लोचों को ल लेकर दीडना, हृदिद्यों और खप्परी से करो-करी (तुरेद-तुरेद) कर मांस खाना और हर्षित होना, शृगालों का मांस मोचना आदि ऐसे व्यापार हैं जो वीमल्य रस की अविलम्ब मृष्टि कर देते हैं ।

प्रबन्ध के अन्तर्गत आने वाले कुछ भाव भी देखने योग्य हैं उदाहरण के लिए लोभ श्रौष, चिता, भाग्यवादिता, दया, करुणा, सहायुभूति, आदर, सम्मान, सद्भाव, पदचाताप, धम्म, जहंवार आदि । यह स्वाभाविक है कि एक लम्बे प्रबन्ध में नाना मानव मनस्वित्रियों के निदर्शन भाव जगह-जगह पायें । प्रबन्ध का वर्ण्य और उसकी वस्तु में जितनी व्यापकता होगी भाव-व्यञ्जना उनकी ही विविध होगी । प्रस्तुत प्रबन्ध में रस या भाव दृष्टि में वर्ण्य या वस्तु सीमित है, मने ही घटनावली, वर्णनों, भम्बादों, प्रसंगों तथा कवि को प्रबन्ध धैली के कारण क्या ने एक विशद प्रबन्ध का रूप धारण कर लिया हो । फिर भी उपरिनिर्दिष्ट जिन भावों की व्यञ्जना इन काव्य में हुई है उनमें पर्याप्त स्वाभाविकता और मार्मिकता है ।

इन नाना मनोभावों का चित्रण कर कवि ने मनुष्य के अन्तर्जगत में अपनी अच्छी पैठ का परिचय दिया है। भाव भोक के इन चित्रों को प्रस्तुत कर कवि ने एक ओर जहाँ अपनी सहृदयता दिखलाई है वही चित्रों के चित्रण की सामना भी और प्रबन्ध में सरसता उत्पन्न करने की योग्यता भी। वर्णनों और सवादों के साथ साथ कथा के मार्मिक प्रसंगों तक अपनी अतः सत्ता की गति दिखलाकर कवि ने कुशल प्रबन्धकार होने का परिचय दिया है।

चरित्र-चित्रण और मनोविज्ञान—प्रस्तुत प्रबन्ध में मुख्य पात्र चार हैं—माधवानल, कामकदला, कामसेन और राजा विक्रम। पुहुपावती नरेश राजा गोपीचन्द, राजा विक्रम का दूत श्रीपति तथा स्वर्गीय पात्र बैनाल तीन गौण पात्र हैं जिनका महत्व मात्र इसी बात में है कि इनके द्वारा प्रबन्ध की कुछ महत्वपूर्ण घटनाएँ घटती हैं। ऐसे भी बहुतों के पात्र हैं जो थोड़ी थोड़ी देर के लिए आवश्यकता पड़ने पर आते हैं जैसे पुहुपावती नगरी का वह दम्पति युगल जिनके बीच माधव की बीणा का नाद कलह की मृष्टि करता है, राजा कामसेन की सभा का पौरिया, राजा विक्रम की दासी शनवती जो विरही माधवानल का पता मगाली है और राजा कामसेन की रानी जो दूत को बहुत बड़-बड़ कर बातें करते हुए तथा अपने पति को अपमानित होते देख दूत के द्वारा विक्रम को युद्ध का निमन्त्रण देती है। इनके अतिरिक्त भी पात्रों का एक चौथा और बहुत बड़ा वर्ग है जो यथा स्थान प्रबन्ध में वर्णित हुआ है और जिसका अपना महत्व है। इस वर्ग में आने वाले चरित्र असंख्य हैं किन्तु उनका कोई स्वतन्त्र व्यक्तित्व नहीं। वह एक भीड़ या समूह हैं जिसमें व्यक्ति लुप्त हो जाता है। इन सामूहिक चरित्रों में पुहुपावती के कुछ नागरिक हैं, जलाशय पर पानी भरने वाली पतिहारिणें तथा अन्य दुरन्तारियाँ हैं जो माधवानल की नादविद्या पर भुग्ध हैं, गोपीचन्द राजा की चरियाँ हैं जिस पर माधव की नादविद्या की परीक्षा ली जाती है, कामावती के सम्पन्न नागरिक और सगीत प्रेमी सभाजन हैं, कदला की बहुसंख्यक दयालु और मेवाचरायण दासियाँ और सहैलियाँ हैं, उज्जयिनी के सम्पन्न व्यापारी, आमोद प्रमोद-प्रिय नागरिक, सहानुभूतिशील कर्मचारी वर्ग और राज भक्त प्रजा हैं। इसी वर्ग में वे बहुसंख्यक सैनिक भी हैं—कामावती और उज्जयिनी के—जो अपने-अपने राजा के लिये धन-वैभव, पुत्र-कलत्र सभी का मोह छोड़ युद्ध-भूमि में कूट जाते हैं और धीरगति प्राप्त करते हैं। पात्रों की यह विपुल सख्या भी प्रस्तुत काव्य के प्रबन्धात्मकता का ही संकेत करने वाली है।

इस प्रकार प्रस्तुत प्रबन्ध में कवि ने मुख्य रूप से चार और गौण रूप से अन्य अनेकानेक व्यक्तिक और सामूहिक चरित्रों की योजना की है। सभी महत्वपूर्ण पात्रों के व्यक्तित्व को समान रूप से वे प्रस्तुत कर सकते हैं। गौण पात्र भी अपने योगदान के ही अनुपात में उभरे या दबे हुए मिलेंगे। सामूहिक आचरण के भी जो चित्र प्रस्तुत किये गये हैं वे अस्वाभाविक और अनगढ़ नहीं हैं। प्राचीन भारतीय जीवन से ग्रहीत होने के कारण इस प्रबन्ध के पात्रों का व्यक्तित्व कृत्रु और सरल है, उसमें अधिक अन्तर्विरोध और जटिलता नहीं है। जो भी पात्र चित्रित हुए हैं अपने गुण दोषों के साथ सामने लाये गये हैं। सर्वगुण सम्पन्न या सर्वदोष मण्डित पात्र एक भी नहीं हैं। अतः सभी पात्र मानव मुलभ विशेषताओं और संवेदनाओं से संपृक्त हैं। साथ ही साथ प्रबन्ध में कई एक ऐसे भी प्रसंग हैं जहाँ पात्रों

का, उनकी मनोभावना का अत्यन्त मनोवैज्ञानिक विश्लेषण किया जा सका है उदाहरण के रूप में केवल एक ही स्थान यहाँ दिया जा रहा है।

यह प्रसंग है कामावती नरेश कामसेन से सम्बन्धित। राजा कामसेन पंडितों और गुणियों का सम्मान करता था, दान और पुरस्कार देने में उदार था। वह कला का बहुत बड़ा ज्ञान न सही, कला-प्रेमी और रसिक अवस्य था परन्तु वह स्वाभिमानों और दुर्वचन बोलने वाला, तमोगुणी व्यक्ति भी था जो शत्रु के वदन में ही मृत्युलन छो देता था और किये-कराये पर पालों के देता था। वहाँ तो उसके द्वारा किया गया माघवानल का अमूल्य पूर्व मानसम्मान और वहाँ उसकी ये वचनावली —

श्रीधरत राजा उठि कहै। डोढ चिप्र चुप क्यों नहि रहै ॥

मारों छग दूक हँ करो। विप्रघात अपजस तो डरो ॥

जो तोहि इही बहुरि सुनि पाऊँ। छाल चंवि करि भूस भरऊँ ॥

परन्तु ब्राह्मण के क्षाप में वह डरता था क्योंकि माघवानल जब क्षाप देने की धमकी देता है तब कामसेन सोच में पड़ जाता है—यदि मैं इस ब्राह्मण को मारता हूँ तो मैं स्वर्ग से पतित हो जाऊँगा, अपयश का भागी होऊँगा, लोग मुझे हत्यासा कहेंगे, कोड़ी घन जाऊँगा, तीर्थाटन और कोटि धन करने से भी पाप-मुक्त न हो सकूँगा। माघव ने ये ही धमकियाँ दी थी और वह इही की चिन्ता में पड़ जाता है—

सुनि राजा कुछ कहन न पारै। श्रीधरत मनहो मैं विचारै ॥

उपर क्रोध और अपमान में प्रतिवार की भावनाएँ महरे मार रही हैं, इधर ब्रह्म हत्या और ब्रह्मशाप का भय उसके रक्त की सुगंध से डाल रहा है। अतर्कित का इसमें अधिक सुन्दर और मनोवैज्ञानिक चित्र आलस दूसरा नहीं खींच सके है। ब्राह्मण को देश-निकाले का दंड देकर भी कामसेन सन्तुष्ट नहीं हैं। वह मनस्ताप की अवस्था में दग्ध हो रहा है। ब्राह्मण माघन का भरी राभा में उमगे यह कहना कि तुम्हारे ऐसे कितने राजा मेरे चरण भीकर गया करते हैं उसने लिये जीवन-ध्यापी अपमान का कारण बन जाना है। भरी सभा में उसका यह अपमान मर्षदा या हृदय में घँसी हुई वाण की अनी की तरह उसे सालता है जिसकी पीड़ा से वह ज़रदी मुक्त नहीं हो पाता। कामसेन का यह मनस्ताप बहुत ही स्वाभाविक रूप में दिखाया गया है जिसमें क्षणिक आवेश में होगे वाली गलती का उसे बहुत बड़ा दण्ड भुगतना पड़ रहा है। वह सोचता है मुझे घन का रोम नहीं, गुणियों का मैं पूरा आदर और सम्मान करता हूँ, दान और पुरस्कार देने में मैं कृपणता नहीं करता और फिर भी एक दूर देश का ब्राह्मण मेरा इतना अपमान कर गया। भाग्य ही तो है और क्या? अपने गुणों का ब्राह्मण द्वारा किये गये अपमान से जब वह मेल बैठता है तो मेल बैठता ही नहीं। उसे जरा सी चूक के कारण बड़ी आत्म-न्तानि होती है। ऐसी मनस्विती में कम रस की प्रवृत्तता ही उसे धीरज दे पाती है। मानसोक्त में इस चित्र की मनोवैज्ञानिकता असंदिग्ध है।

काव्य-कोटि—माघवानल कामकदला वधानक की दृष्टि से एक विनय प्रबन्ध है। किसी महत् उद्देश्य में अभाव में आप उसे महाकाव्य भले ही न बड़े परन्तु एक अर्थ विनय

को और एक उद्देश्य विशेष को लेकर चलने के कारण हम इसे एकार्थ-काव्य अर्थात् एक बड़ा प्रबन्ध कह सकते हैं। खण्ड काव्य का वृत्त छोटा होता है और उसमें अवातर वृत्त नहीं होते जैसे इयाम-मनेही किन्तु इस प्रबन्ध में अवातर प्रसंगों की भी विनियोजना है। घटनाएँ ही इतनी हैं जो कथा को विघटता प्रदान करती हैं। वर्णना का आविर्भाव और विविधता भी इसे 'प्रबन्ध-काव्य' ही कहने को बाध्य करती हैं। कथा के बीच-बीच में जो एक स्थान से दूसरे स्थान को जाने के वर्णन मिलते हैं, स्थान-स्थान पर टहरने आदि के ध्यौरे दिए गए हैं तथा छोटी-बड़ी विविध घटनाएँ वर्णित हुई हैं उनके कारण यह काव्य कुछ दीर्घकालीन अवधि को अपने में समेटे हुए है। माधव का विरह, कदला का विरह, कानुओं का वीतना, युद्ध, माधव का जगह-जगह ठहरना, इधर से उधर संदेश भेजना आदि इतने विविध प्रसंग उक्त कथा में जोड़ दिये गये हैं कि रचना प्रबन्ध काव्य ही लगती है, उसमें एकदेशीयता नहीं रह जाती। यह एक उद्देश्य विशेष को लेकर लिखा जाने वाला विस्तृत प्रबन्ध काव्य या एकार्थ काव्य हो गया है।

कवि का प्रस्तुत प्रबन्ध के लिखने का उद्देश्य—प्रस्तुत रचना में कवि का उद्देश्य जीवन में प्रेम की महत्ता प्रतिपादित करना रहा है परन्तु कवि ने अपनी प्रेम सम्बन्धी विचार-धारा के प्रतिपादन के लिए इसे किसी मिथ्यान्त ग्रन्थ का रूप नहीं दिया है। उसने प्रसिद्ध प्रेमियों माधव और कदला की ऐसी प्रेम कथा चुनी है जिसके वाचन से ही सहृदय हृदय प्रवीभूत हुए बिना न रहेगा और उसके हृदय पर वर्णित प्रेमियों के प्रेम का गाढ़ा रंग भी बस जायेगा। प्रेम यदि सच्चा है तो कुल और जाति का बंधन नहीं मानता, लोक परलोक की उसमें परवाह नहीं की जाती, मन जिसका हो जाना है उसी का हो रहना है, प्रेम के बन्धन को तोड़ने की मजाल समार की बड़ी से बड़ी शक्ति में भी नहीं परन्तु हाँ, वह प्रेम होता बहुत कठिन है। कठिन इस अर्थ में कि उगमे प्राणानक वेदना मटनी पड़ती है, विद्वोग होता है, असह्य सताप मिलता है। जो इन्हे भेल सकता हो वही इस अमृत पथ का पथिक बसा जा सकता है। माधव और कदला प्रेम की नागा परीक्षाओं को पार कर ऐसी ही प्रेमी सिद्ध होते हैं। उनका प्रेम कुल और जाति के बन्धनों को तोड़कर चलने वाला है। एक ब्राह्मण और चारवन्ता में भी प्रेम संभव है। उनकी प्रेम-निष्ठा में कुल, जाति, धर्म, पेशा सब कुछ पवित्र हो जाता है। जहाँ प्रेम में निष्ठा नहीं वहाँ प्रेम एक मज्जा और टिढ़ली रमिकता से अधिक कुछ नहीं। वेदना से महापठित माधवानल का प्रेम दिव्यताकर कवि ने प्रेम की स्वच्छन्दता का ही परिचय दिया है। सच्चा प्रेम निर्वन्ध होता है, उसमें किसी लज्जा और किसकी लज्जा? इस रचना में प्रेम का स्वरूप भी सूफियाना नहीं है। पुरुष में प्रेम का आधिक्य चित्रित नहीं किया गया है और न प्रेमियों को ईश्वर का ही रूप दिया गया है। प्रेम का रूप बहुत कुछ सम है, यदि प्रेम के आधिक्य का हो निर्णय करना पड़ेगा तो निर्णय कदला के ही पक्ष में जायेगा। इस प्रकार प्रेम का भारतीय स्वरूप ही इस काव्य में प्रकट मिलेगा।

बोधा कृत विरह-वारीश या माधवानल-कामकन्दला

बोधा के माधवानल प्रबन्ध का दूसरा नाम 'विरह वारीश' भी है। इस ग्रन्थ के

आरम्भ में कवि ने गणेश, श्रीकृष्ण, शिव और सूर्य की वन्दना की है तथा कथावस्तु का निर्देश किया है। स्वयं कवि के कथनानुसार 'यह रचना कवि ने अपनी महबूबा की स्मृति में ऊब डूब होते हुए विरह की महादशा में लिपिबद्ध की है। इसी कारण इसमें शैथिल्य भी मिलेगा और विशेष अर्थवत्ता भी न मिलेगी, परन्तु फिर भी जो सज्जन होंगे वे इसे पढ़कर अवश्य मुग्न पाएंगे।' बोधा ने अपने आश्रयदाता पद्मा नरेण महाराज खेतमिह का और अपनी निजी प्रीति का संक्षिप्त परिचय एवं वृत्त प्रस्तुत करते हुए कहा है कि इस प्रवन्ध की रचना के पीछे उनकी प्रेमिका सुमान की प्रेरणा थी। रचना मवाद या प्रश्नोत्तर शैली में लिखी गई है जिसमें प्रेम को लेकर सुमान नामा प्रश्न करती है और माधव उत्तर देते हैं। इसके बाद उसकी ममस्त जिज्ञासाओं के समाधान के लिए वे माधव और वन्दला नामक प्रेमिणियों की परम्परा प्राप्त कथा का विस्तृत वर्णन करते हैं।

कथा—कथा के प्रमुख पात्रों माधव, कामवन्दला और लीलावती के पूर्व जन्म का वृत्त प्रस्तुत करते हुए कवि पट्टपावती नगरी से कथा का आरम्भ करता है। माधव और लीलावती का दानुवाटिका में प्रथम मिलन और विष्णुदास पंडित की पाठशाला में महाभयपन और साहचर्य प्रणय में परिणत हो जाता है। वे गुप्त रूप में मिलने और प्रेम-प्रीति करने लगते हैं। तरुण माधव का कामदेव भा रूप समस्त पुरनारियों को मोहित कर लेता है जिसके परिणाम स्वरूप लोकमत माधव के विरह हो जाता है और उसे पट्टपावती नगरी छोड़नी पड़ती है। लीलावती के विरह में जगल-जगल भटकता हुआ माधव बाधोगड और कामदगिरि पहुँचता है। वृक्षा और वास्तवियों तथा वनपक्षियों से अपनी विरह व्यथा कहता हुआ माधव कामावती नगरी पहुँचता है। बाधोगड से ही एक सुवा उसका हर्षिणी और सहायक होकर उसका साथ देता है। कामावती के नागरिक उसके रूप-गुण के कारण उसका सम्मान करते हैं और एक घरई (तनोली) उसे अपना मित्र और जतिथि भी बना लेता है। अपने मसीह कला नैपुण्य के कारण वह राजमन्त्री में सम्मानित होता है, वही वन्दला नाम की नर्तकी को भी उसका प्रेम हो जाता है परन्तु वह राजा कामसेन और उसकी मन्त्री मन्त्री के परखने में मूर्ख और अज्ञ वनवाने के अपराध में कामावती में भी निष्कामित कर दिया जाता है। निष्कामित होने के बाद भी वन्दला उसे बारह दिन तक अपने भवन में रोक रखती है जहाँ नादविद्या के आदान प्रदान के साथ-साथ दोनों रीतिप्रीति में अहिंसा निमग्न रहते हैं। अन्त में एक दिन माधव वन्दला के भवन में एक पत्र छोड़कर और अपने घरई मित्र से आज्ञा लेकर कामावती में बिदा हो जाता है और अपना दुःख उस मुने पर प्रवृत्त करता हुआ फिर दर-दर वन्दला के विरह में भटकता हुआ उज्जैन पहुँचता है जहाँ महासमूह के समीप मृगजर्म पटा देख उसे वन्दला की उन्मादवाग्मिणी स्मृति हो आती है। उसकी पीड़ा को कम करने के लिए सुवा वन्दला के पास जाता है, उसे माधव का संदेश देकर उसका कुशल समाचार ले आता है। इधर माधव की विरह व्यथा की माथा सुनकर उज्ज-मिनी नरेण विव्रम सेना लेकर कामावती नगरी की ओर चल पड़ते हैं। नर्तकी वन्दला के प्रेम की परीक्षा लेने के लिए जब राजा विव्रम झूठ ही विरहो माधव की मृत्यु का समाचार सुनता है तो वन्दला प्राण त्याग देती है और वन्दला की मृत्यु की सूचना पाकर उधर माधव भी वन्दला के विरह में भटकता हुआ उज्जैन पहुँचता है जहाँ

कराता है। स्वर्ग के देवता भी इस दारुण दृश्य को देख नहीं सकते और यम-प्रेरित वैताल द्वारा लाए गए दो बूंद अमृत से माधव और कन्दला पुनर्जीवित हो जाते हैं। इसके बाद विजय वैताल द्वारा कामसेन के पास कन्दला को समर्पित करने का प्रस्ताव भेजते हैं परन्तु कामसेन कन्दला को समर्पित करने की अपेक्षा युद्ध करना स्वीकार करता है। दिनभर के युद्ध के बाद भी जय-पराजय का निश्चय न हो सकने के कारण विजय और कामसेन के पक्ष के असाधारण वीर योद्धाओं रनजोर और मंदामल्ल के बीच द्वन्द्व युद्ध होता है। विकट युद्ध के पश्चात् विक्रम के पक्ष का जीत विजयी होता है और कामसेन पूर्ण सदाभाव तथा आदर सत्कार के साथ कन्दला को समर्पित कर देते हैं। अब माधव सुख-पूर्वक भोग करता हुआ कन्दला के साथ रहने लगता है। उधर वर्ष भर से अधिक लीलावती माधव के वियोग में तड़पती रहती है। इधर एक दिन स्वप्न में लीलावती को देख माधव भी विकल हो उठता है। कन्दला अपने प्राणप्रिय का दुःख दूर करने के लिए राजा विक्रम और कामसेन की सहायता उपलब्ध करती है तथा पुद्गुपावती-नरेश गोविन्दचन्द भी माधव का स्वागत करते हैं। माधव और लीलावती का विवाह सौभाग्य सम्पन्न होता है तथा लीलावती और कामकन्दला सुखपूर्वक माधव के साथ रहने लगती है।

वस्तु-विवेचन—उक्त कथा सप्त-सप्त रोचक प्रसंगों, विवरणों और वर्णनों के साथ विस्तार पूर्वक बोधा द्वारा अत्यन्त सरस रीति से कही गई है। 'विरह-वारीह' की कथा का आधार 'सिंहासन द्वाविंशतिका' की २१ वीं कहानी है जिसे अपुरोयवती नाम की एक पुनर्ली मुनाती है। इस और स्वयं बोधा ने ही दूसरे तरफ से संकेत किया है। बोधा का प्रबन्ध उक्त कथा का उल्लेखमात्र नहीं है, उसमें बोधा कवि की निजी भावना और करुणा का योग पर्याप्त है। जैसा कि बोधा स्वयं भी कहते हैं—'कछु भ्रमनी कछु परकृति खोरी, जया सकति करि भञ्ज्यो खोरी।' नय-शिक्ष, वारहमासा, विरह, युद्ध, राग-रागिनी और नृत्य आदि के वर्णन तथा अनेकानेक छोटे-छोटे प्रसंग कवि की मौलिक प्रतिभा के परिचायक हैं और कथा-व्ययन की शैली, संवाद आदि में भी बोधा का स्वतन्त्र कृतित्व देखा जा सकता है। माधवानल की कथा ऐसी है जिसे कहने में बोधा को अपने हृदय की प्रेम-व्यथा का प्रगाढ़ रस घोलने का पूरा अवसर मिला है। इस प्रबन्ध की विरादता, वस्तु-विस्तार, वर्णनाधिक्य आदि को देखकर इसे महत्प्रयत्न कहने में कोई बाधा नहीं है। मगीत-शास्त्र, काव्य-शास्त्र, लोकज्ञान आदि सम्बन्धिनी कवि की विस्तृत जानकारी तथा नाना परिस्थितियों और घटनाओं की विनियोजना के कारण प्रस्तुत प्रबन्ध सभी दृष्टियों से पर्याप्त उत्कर्षपूर्ण बन पड़ा है।

प्रेमो और प्रेमिका बोधा और सुभान की प्रश्नोत्तरी के रूप में यह प्रबन्ध लिखा गया है। सुभान प्रेम से सम्बन्धित नाना प्रकार के प्रश्न करती है और इन्हीं प्रश्नों का उत्तर देता हुआ बोधा माधव और कदला के प्रेम की लम्बी कथा कह चलाता है। कथा-व्ययन की संवाद या प्रश्नोत्तर शैली का निर्वाह ठीक रूप से आचल रही हो सका है क्योंकि बीच-बीच में केवल एकाध बार ही सुभान कुछ पूछती है और बोधा उसका समाधान करके आगे बढ़ जाते हैं। बोधा की इस प्रेम-कथा को सूफी प्रेमान्धनक वाक्यों की वीथि में नहीं रक्खा जा सकता क्योंकि एक तो यह प्रेमोन्माद की व्यञ्जना का सत्य लेकर चलने वाली लौकिक गाथा है जिसका कोई अलौकिक अभिप्राय नहीं, बसमत लौकिक प्रेम व्यञ्जना को रहस्यमय (Mystery)

नहीं किया गया है और न प्रेम की कथा को किसी रूप (Allegory) में अध्यवसित ही किया गया है, दूसरे डाक़ी कथा के जागृम का टग भी सूफियाना नहीं है जिसमें मुहम्मद साहब की श्रुति, साहेबक की प्रणमा आदि की गई हो। तीसरा बात यह है कि सूफी प्रेमालास मात्र दोहा-चौपाई छन्दों में लिखे गए हैं जब कि बोधा के प्रबन्ध में छन्दों की इतनी विविधता है कि यह प्रेमगाथा दोहा-चौपाई-छन्द प्रधान होने हुए भी शैली की दृष्टि से एकदम नवीन हो उठी है। इस प्रेम कथा में प्रेम और जीवन की भारतीय मर्यादाएँ पूर्णतः सुरक्षित हैं। काव्य में वर्णित प्रेम चम या उभयपक्षीय है, एकपक्षीय नहीं—जितनी तउप माधव में कदला या लीलावती के प्रति है उतनी ही तउप कदला और लीलावती में भी माधव के लिए झिललाई गई है। इसी प्रकार प्रेम के बामत्स और रक्त-पाण चित्रों की विरोधित विरह प्रसंगों में एवान्त कमी मिलेगी। इस प्रकार इस काव्य का वातावरण, प्रेम पड़ति आदि सब कुछ भारतीय ही है, प्रभाव की बात में नहीं कहता। सूफी काव्यों और फारसी नायकों का बोधा प्रभाव अवश्य है।

बोधा के प्रबन्ध की यथावस्तु ऋजु एवं सरल है। कथा-नायक माधव के नाय-साथ कथा भी घूमती है। माधव जिधर-जिधर गुडता है उधर ही उधर कथा की धारा भी मुडती है। माधव के प्रणय सम्बन्ध में ही कथा का प्रारम्भ होता है और इसी में अन्त भी। प्रणय सम्बन्धों की सफलता में जो जो बाधाएँ पड़ती हैं वे ही सधर्प की स्थितियाँ हैं—ऐसी स्थितियाँ कितनी ही बार आती हैं। जब माधव का प्रेम लीलावती में स्थापित हो जाता है तो पुष्पावती नगरी के राजा गोविन्दचन्द का भन्नी रघुदत्त और प्रजा माधव का विरोध करती है जिसका परिणाम होता है माधव का नगर-निष्कासन। स्थान स्थान पर भटकता हुआ माधव जब कामावती पहुँचता है और काममेन की मभा में नर्तकी कदला के रूप और नृत्य पर मुग्ध होता है तथा अपने संगीत से कदला को विमुग्ध और कामात् बना देता है तो उसे राजा काममेन का कोप सहना पड़ता है और कामावती नगरी से भी उसे निष्कासन दण्ड भुगतना पड़ता है। यह उनके जीवन का दूसरा प्रणय सम्बन्ध है और इसकी पूर्ति में भी अनापारण बाधाएँ सहनी पड़ती हैं। भटकते-भटकते वह उज्जैन पहुँचता है, वहाँ भी थोड़ी बहुत बाधाएँ आती ही हैं जैसे विक्रम हाग उसके प्रेम की परीक्षा आदि। यही में उन प्रयत्नों का आरम्भ होता है जिसमें कथा वस्तु की मुखान्तता का आभास मिलने लगता है। चौपा और सबसे सट्टा बाधा है कामावती का राजा काममेन, जो स्वाभिमानो है और कदला को महज अपित करने वाला नहीं। काममेन और विक्रम की मेलाओं में मुड होता है दोनों पराक्रमी हैं—यही पर उत्पुङ्ग (Suspense) अपनी चरम सीमा पर पहुँच जाती है। नहीं कहा जा सकता कि कौन विक्रमी होगा। दोनों दलों के दो वीरों के युद्ध में ही माधव की सकलता जलनमता का निदचय निहित रहता है। मंदारमल्ल और राजोर के डूढ़-युद्ध में, उनके पात्र प्रणिधान में कथावस्तु अपनी चरम सीमा पर जा पहुँचती है। राजोर की विजय से माधव की सफलता निदिचय हो जाती है। कदला उसे प्राप्त होती है। यह कदला-प्रणय-प्रसंग इन्हीं मनोयोग और विस्तारपूर्वक किया गया है कि पाठक लीलावती को भूलने का समया है कि तु कवि की ओर में धूँ नही होनी। कदला व साथ सुख भाग करने हुए माधव को लीलावती का स्मरण आता है—कदला अपने

प्रियतम ने मुख को अपना सुख मानती है, उसे लीलावती के सौभाग्य से ईर्ष्या नहीं होती। वह भी एक बाधा सी पाठक को अनुमित होती है परन्तु काव्य पाठक आश्चर्यान्वित हो यह देखता रह जाता है कि किस प्रकार कदला स्वतः लीलावती की प्राप्ति के लिये उद्यमशील होती है। वह राजा विक्रम को प्रेरित करती है, विक्रम, कामसेन और दोनों राज्यों की सेना सहित पुष्पावती को प्रत्यान करते हैं। राजा गोविन्दचन्द उभय राजाओं का सहर्ष स्वागत करते हैं। माधव अपने माता पिता से मिलकर उन्हें हर्ष पहुँचाता है। कदला का भी उसके घर में सम्मान पूर्ण स्वागत होता है। गोविन्दचन्द की अनुमति से मंत्री रघुदत्त अपनी कन्या का पाणिग्रहण माधव ने करा देता है। वैवाहिक धूमधाम के बीच कथा की सुखद समाप्ति होती है।

सयोग (Coincidence) का जो इस काव्य की कथावस्तु में एक महत्वपूर्ण स्थान रहा है। उधर लीलावती बेचैन होता है इधर माधव को सपना आता है और वह लीलावती के विरह में व्यग्र और विचिन्त हो उठता है। लीलावती की प्राप्ति के लिये यही बात एक प्रबल हेतु हो जाती है और इसी से माधव-कदला के मिलन सुख के अनन्तर भी कथा समाप्त न होकर आगे बढ़ती है और लीलावती की प्राप्ति के बाद इस प्रेम-कथा का वृत्त पूरा हो जाता है।

माधवानल प्रबन्ध में आधुनिक दृष्टि से अनेक अस्वाभाविकताएँ और अयथार्थताएँ हैं, जो आधुनिक युग के पाठक को अक्षिण कर लेंगी, अविश्वसनीय तो होती ही—(१) यह कहना कि माधव पूर्व जन्म में कामदेव का जिसने गोपियों को द्वार में सनपट किया था, कदला कामदेव की स्त्री रति का ही कलियुगी संस्करण ॥ और लीलावती द्वार के दनारस पुरी के सुमन्त नामक एक कायस्थ की कन्या थी, (२) लीलावती की सखियों का माधव को लीलावती के घर ले जाना और विवाह के पूर्व ही उनकी कामकैलि का वर्णन (३) नगर की स्त्रियों का माधव के पीछे पड़ जाना (४) माधव का एक तोते में मिलना और उसने बात-चीत करना, मुवा का कदला के पास माधव का पत्र ले जाना और कदला से प्राप्त उत्तर ले आना (५) माधव का कामसेन की संगीत सभा के बाहर में ही यह बना देना कि मृदंग बजाने वाले का भ्रंगूठा थोम का है (६) कदला का राज सभा में नृत्य का सौन्दर्य बिगड़ने के भय से कुचस्त्र पर बैठे भ्रमर को सारे शरीर की वायु समेट कर कुचस्त्रों से उसका श्वास करना और भ्रमर का उड़ जाना (७) कदला और माधव का ऐसा संगीत जिससे हवाएँ चल पड़े, मटालें जल उठें, मेघ धुमक आएँ और बिट्टर जाएँ तथा काममिनियों का मोहमत्त हो उठें, (८) कदला और माधव का एक दूसरे की मृत्यु का समाचार पाने ही मर जाना, (९) चिन्ता पर चढ़ने की तैयारी करते हुए विक्रम और एक अन्य युवा धिप को देखकर यमराज का बेताल को भोजना, बेताल का नेपथ्य को आवाहन करना और उनसे दो बूंद अमृत प्राप्त करना तथा उनकी सहायता से मृतक माधव और कदला का पुनर्जीवित हो उठना, (१०) कदला के वक्षस्थल पर हाथ रखने ही राजा कामसेन के मूर्छित हो जाने का वृत्तान्त और कदला द्वारा अपने हाथ पर झगरा रखने के परिणामस्वरूप माधव के हाथ में क्षाता पड़ जाना आदि बातें अस्वाभाविक, अयथार्थ और असम्भव लगती हैं। आज कवि ऐसी उपहास की सीमा पर उमड़ने धुमड़ने वाली बातें लिखने को तैयार नहीं किन्तु प्राचीन

कवियों ने ऐसी स्वतन्त्रता ली है। वह युग भी ऐसी वीक्षकता और तर्कशीलता का न था। अपनी वाग या संवेदना को आस्थावान और मोने पाठक के मन पर प्रभावशाली ढंग में जमा देने के लिए भी ऐसी काल्पनिक वानों का महाग निषा ज्ञाता था और इसे पंडित व्यवसाय अप्रति कोई भी बर्ण हीन और युग नहीं समझता था। ऐसी दशा में हम बोधा को इन प्रसंगों के विन्यास के लिए बहुत दोषी नहीं ठहरा सकते किन्तु आधुनिक दृष्टि से ये बातें खटकती तो हैं ही।

वर्णन—प्रस्तुत काव्य की रमणीयता में स्थान स्थान पर रखे गये वर्णनों का प्रमुख योग रहा है उदाहरण के लिए नगर वर्णन (पुष्पावती, कामावती, बांदोगढ़, उज्जैन आदि), मार्ग की प्राकृतिक शोभा के यत्किंचित वर्णन—कामदगिरि और मग्दाकिनी के उल्लेख, शत्रुओं के वर्णन, माधव-लीला-कदलादि के रूप सौन्दर्य का उनके नख-मिख का वर्णन, कदला के नृत्य-संगीत का वर्णन आदि। माधवानल प्रवन्ध में बोधा ने प्रमुख पात्रों कृष्ण, लीलावती, माधव और कदला के रूप का वर्णन विशेष रूप से किया गया है जिसकी-वर्णना हमने इसी अध्याय के दूसरे खण्ड में की है। चित्रमादिरय, कामसेन, मुवा, बरई, आदि अन्य पात्रों का रूप वर्णन नहीं मिलता। प्रमुख पात्रों के रूप के अधिकांश वर्णन राज-सभाओं के ही वर्णन के सदर्भ में किये गये हैं, ये वर्णन कुछ परम्परागत पद्धति पर ही हैं। कोई विशेष नवीनता न होने हुए भी ये रूप वर्णन संपूर्ण काव्य के सौष्टव को बढ़ाने वाले हैं और चरित्रों के प्रभाव को भी पाठक के मन पर घनीभूत करने वाले हैं।

वैसे तो बोधा ने काव्य में स्थान-स्थान पर रूप आदि का वर्णन किया है किन्तु एक जगह (८ वीं तरंग) उन्होंने जानि के आधार पर चार प्रकार की नायिकाओं का वर्णन किया है—पद्मिनी, चित्रिणी, शक्तिनी और हस्तिनी। ये वर्णन उस समय किये गये हैं जब पुत्रपायकी नरेश गोविन्दचन्द माधव की नाद विद्या की परीक्षा लेते हैं। ये वर्णन काम-शास्त्रीय पुट लिए हुए हैं। इनमें एक ओर जहाँ यह पता चलता है कि बोधा को कामशास्त्र का भी थोड़ा ज्ञान था वहीं इन वर्णनों की एक ओर भी ध्वनि है—यह कि माधव की नाद-विद्या सभी प्रकार की कामिनियों को मुग्ध करने की क्षमता रखती थी। बोधा ने नायक भी चार प्रकार के बताये हैं—घरा, कुरग, कृपम और कुरग।

कुछ स्थलों पर कवि ने प्रवन्ध में अत्यन्त प्रेम पूर्वक नृत्य और संगीत का भी वर्णन किया है। इन वर्णनों को पढ़कर यह बात निश्चिन्त रूप से कही जा सकती है कि बोधा को संगीतशास्त्र आदि का ज्ञान अवश्य था। क्या का नायक संगीत शास्त्र एवं कला में पारंगत है और नायिका नृत्य कला में परम प्रवीण और उत्तम गायिका है। सच तो यह है कि माधव और कदला रुमाशर्पण के अनिरुक्त एक दूसरे ने प्रति नाद विद्या की प्रवीणता के कारण भी अत्यधिक आकृष्ट हुए थे और सन्निकटता का अनुभव करने लगे थे। इस समूची क्या का मूल प्रेम है और उस प्रेम का आधारभूत कारण नृत्य और संगीत। माधवानल को अपनी नाद-विद्यागत मोहन शक्ति के कारण निरन्तर होने हुए भी नगर छोड़ना पड़ा। उसी नाद विद्या के कारण वह लीलावती का आकर्षण बना और उसी संगीत-ज्ञान के कारण वह कामावती की राजमंश में कदला के दर्शन कर मवा। कदला भी उनके संगीत के शास्त्रीय

पूर्वक हीड-भूष करने हैं, पङ्क्ति-जन विवाह की लगन निश्चित करते हैं, फनदानियों को जँवरार कराया जाता है, भाति भाँति की मंगल मालियाँ गाई जाती हैं, अँगन लिपवाया जाता है, दीवार पुतवाई जाती है, खखरी छावाई जाती है, स्वर्ण-कलश सजाये जाते हैं, चित्र टंगि जाते हैं, हरे बाँम के मटप सजाये जाते हैं, जामुन के फलवो से उमे छाया जाता है, नीचे जरी का बितान तनाया जाता है जिसमें गणि-भोगियों के गुच्छे लटकाये जाते हैं । स्वर्ण-विनिर्मित अनार, सोने में बड़ी धूनी, चवाहरो से बड़े द्वार और बदनवार, मटप-द्वार पर कनरा सत्र जगह ज्योति की जगमग-मयर आदि का वर्णन किया है । विवाह से सम्बन्धित और भी बहुत से व्योरे दिये गये हैं जो भारतीय जीवन के उत्कारो का तथा कवि की रीतिब्रह्मन से मुक्त दृष्टि का प्रामाणिक परिचय देते हैं । इन दृष्टि से गौरि-स्वापना, स्त्रियों का शृङ्गार करना, रसोई, तेन-हल्दी, मायन, नगर में नाऊ का फिरना, पगन, जँवरार, मटवा का बरा-भात, कडाहियों का चउना, छक्का भर-भर मिठाइयो का जनवासे भेजा जाना, दापन, भेंट, वाराण का आगमन, दाराचार, भाँवर, रहस बघाई, पलकाचार, भोज आदि विवरण और वर्णन भी पढ़ने योग्य हैं । इनो सबमें से बहुत प्रकार के उपहार, दान और नेग आदि के देने का वर्णन है । सलियों से भेंट करके वीलावती का विदा होना तथा समुराल पहुँचने पर उसकी अगवाणी आदि का भी उल्लेख है । इन प्रकार विवाहोत्सव का वर्णन कवि ने मनोमोग पूर्वक सम्पन्न किया है जो काव्य में पर्याप्त सुन्दर तथा यथार्थिक अनुकूल वातावरण की सृष्टि करने वाला है ।

प्रस्तुत प्रबन्ध के उत्तरार्ध में सेना और युद्ध का वर्णन आता है । माधव की भर्त्सना से प्रेरित हो विन्म उससे कार्य पूर्वक जब सेना सहित प्रस्थान करते हैं उस समय नगाड़े, झांवर, तूर्य, भेरी, जमी डोल और तहनाई, गुडगुडी, डक्क बीना, नारसिही आदि विविध रणवाद्यो तथा उत्साहोत्तेजक कवित्तो और कड़वो का, मत गत्रो के बिक्कार का, क्षत्रियो की युद्ध-मज्जा का, सेना के चलने से उत्पन्न त्रास और कम्प का—घरा के बसकवे और दोष के काँपने का—धूल के कारण मूय के आवृत हो जाने का, दिकूपतियो के शक्ति होने का, दिग्गजो के दहल जाने का, समुद्र के जल के उछलने का, समग्र भारत-खण्ड के प्रकपित होने का परम्परागत पद्धति पर वर्णन हुआ है । भाट लोग कबिल पढते हैं, पृथ्वी चलदल भी तरह काँपनी है, चारो तरफ विन्म की ही ध्वजाएँ फहराती गोचर होती हैं । ये वर्णन जहाँ एक ओर उत्साहादि भावो की जाशुक करते हैं वहीं बर्ष के अनुकूल वातावरण का भी निर्माण करते हैं । सेना के चलने से धूमि का घमकना, दोष के फन का विदोष होना, घरती से आकारा तह धूल छा जाना आदि सैन्य सचलन के सुपरिचित परिणाम हैं । इन वर्णनो से उत्साह नामक स्थायी भाव की अच्छी उद्दीप्ति हो मनी है तथा काव्य में बोर रस की अनु-भूति के योग्य वातावरण का निर्माण हो सका है । युद्ध का वर्णन करते हुए कवि लिखता है कि प्रातःकाल होते ही कामसेन और विक्रम गलगाज उठने हैं, दोनों दवो के नगाडे बज उठने हैं । दिग्गजो के बिघाड, नक्कारो की आवाज और सासरो का क्षोर सुनकर रणमूर्छा हृषित होने हैं । कवि ने भैरव-रचना का भी विविध वर्णन किया है—चारो तरफ सैनिक हैं, दोष में चार कतारें अद्वारोहियो की हैं, उनके बीच में स्वयं राजा है जो गजारीही होकर इतनी ऊँचाई पर स्थित है कि वहाँ तक कोई वाण भी नहीं पहुँचा सकता । सेना के अग्रभाग में

उनका प्रमुख सरदार मैदामल्ल तीस हजार घुड़सवारों के साथ तथा विक्रमादित्य की सेना का प्रमुख वीर रत्नजोर सात सौ अश्वारोही लेकर डटा हुआ है। दशरथयुद्ध होने के पहले मैदामल्ल और रत्नजोर में वाक्ययुद्ध होता है। इसके पश्चात् युद्ध प्रारम्भ होता है। एक-एक से मिटता है, एक के गिरने पर दूसरा उसका स्थान ले लेता है। एक का प्रतिशोध दूसरा लेता है। दोनों दल के अनेकानेक वीर जूझ मरते हैं—बाबन वीर, बलभद्र नन्देल, भम्भन, विरसिंह, छूरनसिंह बघेल, बिहड़नराय, हमीर आदि। सामूहिक युद्ध का चित्र प्रस्तुत करने में एक-एक करके अनेक वीरों के आघात-प्रत्याघात का वर्णन अत्यधिक सहायक होना है और युद्ध की समग्रता का रूप हृत्पट पर प्रकट होने लगता है। कहना न होगा कि इस प्रकार का वर्णन प्रस्तुत करने में बोधा जी अत्यन्त कुशल हैं, वे पर्याप्त इटैलिनैस-प्राप्त और अताधारण कामनसेम-स्वयं कवि थे। युद्ध का वातावरण और स्वरूप प्रस्तुत करने में वे अत्यन्त कुशल हैं। रीतिकाल के शृङ्गारी कवियों के बीच इस दृष्टि से भी उनका वैशिष्ट्य स्वीकार करना पड़ेगा। पर्य-वर्ण प्रधान पदावली, नादानुकृति और अस्त्रशास्त्र एवं क्रियावाची शब्दों के प्रयोग के सहारे उन्होंने युद्ध की प्रलयकर स्थिति प्रस्तुत की है। जय-पराजय का निश्चय न हो सकने से तथा अधिक रक्तपात बचाने के विचार से द्वन्द्व-युद्ध करने का निश्चय होता है। पहले तो मैदामल्ल और रत्नजोर के बीच चलने वाली कहा-मुनी पकड़कर ऐसा संगठन है जैसे यह युद्ध इन्हीं दो के बीच होने वाला है पर उसके बाद जो वर्णन मिलता है वह तो समूची सेना के सबने का है, उसमें अनेक नामों वीर भाग लेते हैं और काम आते हैं जैसे पूरनमल्ल खगार, हुसैन पठान, धनसिंह पमार, अनन्दराय, गोडबली, उद्धरराय, वीरमदेव, चौहानवीर, वीरमल्ल, कर्नपमार आदि। अनेक अस्त्र-शस्त्रों का प्रयोग होता है जैसे बाण, खड्ग, कुपाण, दूल, शक्ति आदि। वर्णन सम्बन्धी यह एक भारी भूल कवि से हो गई है जो स्थूल दृष्टि के पाठक को भी लटकने वाली है। जो युद्ध का दृश्य गत्यात्मक है, सजीव है, प्रभावपूर्ण है। उसमें चित्रोपमता है। सैन्य-वर्णन भी स्थिर न होकर सजीवता और गत्यात्मकता से परिपूर्ण है, अनुपात की दृष्टि से आवश्यक परिमाण में है और सशक्त है। वीर और रीढ़ रसों के चट्टक में सहायक है। वीरता के उच्च धर्म को, प्राचीन युद्धविषयक मर्यादाओं को लेकर चलने वाला है। युद्ध का कारण भी हल्का-फुल्का नहीं पर्याप्त गम्भीर है। वर्णन शैली में पौराणिकता, अतिशयोक्ति के साथ-साथ वीरगाथा-कालीन शैली का प्रभाव स्पष्ट है जिसमें द्वितीय वर्णों का विधान है, टवर्ग प्रधान वर्णों का विन्यास है, छप्पयादि अनुकूल छन्दों का चयन है और सानुप्रासिक एवं भावात्मक पदावली का प्रयोग है। प्राचीन अस्त्रशास्त्रों के तथा मध्ययुगीन सामन्त सरदारों के नामोल्लेख से अनुकूल वातावरण प्रस्तुत करने में बड़ी सहायता मिली है और सबसे बड़ी बात यह है कि हर्ष, क्रोध, अमर्ष आदि भावों और उद्वेगों की तीव्र व्यञ्जना पूर्ण रूप से हो सकी है।

संवाद—इस काव्य में संवादों की योजना पर्याप्त सुन्दर बन पड़ी है। इन संवादों की श्रुति तो कम ही है परन्तु ऐसे स्थलों पर जीवन और जोश पूरा मिलता है। रोचक और रमणीय संवादात्मक प्रसंग इस प्रकार हैं—(१) कामावती नगरी में राजा कामसेन की सभा में कन्दला के मृत्यु के उपरान्त माघव-कामसेन संवाद (२) उज्जैन नरेश विक्रमादित्य की सभा में चिरही ब्राह्मण माघव के पहुँचने पर विक्रम-माघव संवाद (३) विक्रमादित्य को

असावधानी से कन्दला और माधव की मृत्यु हो जाने पर विक्रम और उसके मन्त्री का सवाद (४) विक्रम के पूर्व ही चिता पर चढ़ने वाले विप्र का राजा विक्रम से सवाद (५) कन्दला के प्रेम की परीक्षा लेते हुए विक्रम-कन्दला सवाद (६) महाराज विक्रम की ओर से कन्दला को मारने के लिये गये हुए बैताल का राजा कामसेन से सवाद और (७) युद्ध भूमि में कामसेन और विक्रम के बीरो मेढामल्ल और रनजोर का सवाद। इन सवादों में माधव का सकोच, कामसेन का रोष, माधव का प्रबोधन और विवेकदान, कामसेन द्वारा माधव का अपमान जिसके परिणामस्वरूप माधव का स्वाभिमान, विक्रम द्वारा माधव के प्रेम की परीक्षा, माधव के कन्दला-प्रति प्रेम की अनन्यता, कन्दला और माधव की मृत्यु पर विक्रम की आत्मग्लानि और पश्चात्ताप, उसके सकल्प की दृढ़ता, आत्मोत्सर्ग आदि की चारित्रिक महत्ता, एक अज्ञात विप्र की स्वामिभक्ति, कन्दला के पुनर्जीवित हो उठने के अनन्तर विक्रम द्वारा परीक्षा सिये जाने पर कन्दला के माधव-प्रति प्रेम की दृढ़ता और अनन्यता आदि बातें शक्तिरता के साथ व्यक्त हुई हैं। अन्त्यान्त की ओर राजा कामसेन की समा में विक्रम के सदेशवाहक बैताल और कामसेन के बोध जो पद्यमय वर्त्ताप है वह सपूर्ण प्रबंध में सवादात्मक सौंदर्य का एक विशिष्ट स्थल है—बैताल द्वारा विक्रम का सदेश सुनकर कामसेन का क्रुद्ध काल के समान गरजना तथा आत्मप्रतिष्ठा पर पहुँचे आघात के कारण तीव्र रूप में उग्र भावों का उन्मेष देखने योग्य है। सहज अभिमानजन्य व्यग्य, उपहास, भर्त्सना, दर्प, आदि विविध भावों की एक ही साथ सौन्दर्य सृष्टि करने वाली ऐसी कथनावली प्रस्तुत काव्य को यथतन्त्र सजीवन शक्ति देनी चली है। इसी प्रसंग में उक्त कथन-प्रतिकथन के परचात अपने-अपने वल-विक्रम वर्णन की जो वेगवती वाग्धारा दोनों ओर से प्रवाहित हुई है वह कुछ साधारण नहीं। बैताल और कामसेन के ये आत्म-प्रशस्तात्मक कथन अनेक हैं जिसका परिणाम होता है मयानक युद्ध। इसी प्रकार रनजोर और मेढामल्ल के द्वन्द्व-युद्ध के समय दोनों में उत्साह की अति के कारण जो नहा-सुनी बोधा ने वर्णित की है वह भी देखने योग्य है, उससे दोनों के भीषण द्वन्द्व-युद्ध की खासी अच्छी पृष्ठभूमि तैयार हो सकी है और साथ ही युद्ध वर्णन में भी पर्याप्त उत्कर्ष आ गया है—

- (क) मेढामल्ल बलवान कहुँ बीर रनजोर सों ।
तू भति छोवे प्राण बिनु दल बल निज गर्भ बसि ।
(ख) भली कहौ रनजोर तू या जाने सब कोय ।
प्रोषम भत पमार की भाजी साजी शोय ॥
(ग) वह मेढा जिन जान तू राँभ छात तव गाँव ।
मैं वह मेढामल्ल हो पेट फारि कड़ि जावँ ॥

इन बातों में दाह और उत्तेजना की कितनी शक्ति है। ऐसे कथोपकथनों के विधान से वर्णित परिस्थिति की तीव्रता का उद्घाटन होता है और प्रसंग में रोचकता, सरसता और सजीवता का संचार होता है। समग्र रूप से यह कहा जा सकता है कि ये सवाद काव्यगत पात्रों की चारित्रिक विशिष्टता के प्रकाशन में, प्रसंगों और परिस्थितियों के प्रभाव को तीव्र करने में एवं मानव हृदय की नाना वृत्तियों एवं भावनाओं की प्रखर व्यञ्जना करने में

अतिशय सहायक हुए हैं। सवाद प्रस्तुतीकरण की शैली द्विविध है—एक तो पात्रों का पृथक् से नाम देकर दूसरे तृतीय पुरुष में। काव्य के अन्तर्गत उत्तम और शुद्ध सवाद तो वे ही रहे जायेंगे जिसमें पात्र का नाम दे-देकर कथन कराया जाते हैं जैसा आचार्य नेशवदास ने प्रायः सर्वत्र अपनी रामचन्द्रिका में किया है। बोधा में उक्त दोनों शैलियों का आश्रय लिया है।

मामिक स्थल—माधव-वदला की प्रेम-कथा बड़ी मामिक है क्योंकि इसमें उन दोनों के प्रेम का निरुद्धन प्रकाशन हुआ है। इसमें उल्लाम-जनित सभोग और अतिशय प्रेम-जग्य बिरह-रूपका की ऐसी तीव्र अनुभूतियाँ अंकित हैं जिन्हें पटककर हृदय एक ओर प्रेमोन्मत्त हो उठता है तो दूसरी ओर बिरह-कातर। कभी प्रिय और प्रिया के भेजे गये पत्रों में, कभी मेष या सुबा द्वारा भेजे संदेशों में उनका हृदय ही प्रत्यक्ष लक्षित होता है विरोध कर वेदना-व्ययजक प्रसंगों में यथा शत्रुतुक्त उद्दीपन, प्रहृति-जन्य पीड़ा स्मृति-जनित कातरता आदि अवसरों पर हृदय की हृदय की पहचान मिलती है। हृदय हृदय के प्रति समवेदना में भर उठता है। कुछ ऐसे भावुकतापूर्ण प्रसंग भी बिग्यस्त हुए हैं जो इस वाङ्मयीय मामिकता के अभिवर्धक हुए हैं जैसे मायव का यशुवाटिका में महारूपवती बाला लीलावती को देखना, उस पर मुग्ध हो अपनी वीणा बजाने लगना, निष्पुण्डास की पाटगाला में माधव-लीलावती का साहचर्य, उनके अभ्यसन-शोचन की समाप्ति, पत्र-प्रेषण आदि। सरिता में स्नान कर सूर्य को अर्पित करते देख पुष्पावती की यौवनाओं का माधव विप्र के प्रति अनु-रक्त हो पीछे लग जाना—

तन भन पूडि बिरह मे मूर्च्छित हूँ गिर जाँव ।

सरिता के तट कामिनी बिन जल सोता साँव ॥

माधवानल के निकले जाने की बात सुनते ही लीलावती का व्याकुल भाव से राज सभा में आना और माधव का हाथ पकड़ कर कहना—‘भोग ! तुम्हें निकालने की बात कौन कह रहा है ? उगे मैं क्षण दूँ, अपना दोश उतार कर राजा के आगे रख दूँ ।’ माधव का राज्य में निकल बन-बन भटकना और मृग शुक कोकिलादि में अपनी प्रिया का सौंदर्य देखना, बौदोगड में दक्षिण दिशा से उमड़ते हुए मेघों की वेदकर मूर्च्छित होना और होश जाने पर उनके माध्यम से अपना संदेश लीलावती ने पास भेजना, बौदोगड छोड़ने पर माधव का वहाँ के स्नेही नागरिकों की याद में निगूरना। माधव के गयी सुवे का माधव द्वारा नगर त्याग की जानकारी होने पर यह सोचना कि ‘माधव के बिना इस बट वृक्ष पर अब मैं कैसे रह सकता हूँ ! वृष, तडाग, वृक्ष, खग, मृग आदि से लीलावती का समाचार प्रदान, मार्ग की दयामयी बनिताओं का उसे दुखी देख करणाद्र होना, माधव के चलने के प्रस्ताव पर वदला की मूर्छा, कामावती छोड़कर सुबा रहित पदचात्पन करते हुए माधव का आगे बढ़ना, विप्रम की नगरी में राजवाटिका के महेशमठ के मधीप पड़े मृगचर्म को देय वदला की स्मृति, वदला द्वारा अपनी फुनवागी में प्रियतम का नाम रटना, वदला के संदेश-वाहक सुवे से उपासभ, वैद्य रूप में विप्रम के पहुँचने पर वदला की दगा और माधव की मृत्यु का झूठा समाचार सुनते ही मरण, इसी प्रकार माधव का भी मरण, राजा विप्रम की बुद्धिचला, युद्ध के वर्णन में दिग्दर्शित वीरोत्साह, माधव और वदला का मरी सभा में आलिंगनपूर्ण मिलन,

लीलावती की स्मृति में माधव और माधव के विरह में लीलावती की वेदना आदि अनेकानेक मार्मिक प्रसंगों के विधान और उनकी अनुसूतिपूर्ण वर्णना से समग्र काव्य हृदयस्पर्शी हो उठा है।

रस-र्यजना—रस की दृष्टि से यह प्रबन्ध विप्रलम्भ शृंगार की रचना है किन्तु प्रबन्ध काव्य होने के कारण इसमें जीवन की अनेकानेक परिस्थितियाँ वर्णित हुई हैं। प्रसंगवश अनेक स्थानों पर प्रेमी-प्रेमिकाओं के संयोग और मिलन के चित्र भी उरे हैं। यद्यपि वियोग वर्णन की तुलना में संयोग वर्णन के प्रसंग और अवसर कम आए हैं फिर भी वर्णित संयोग के अवसर विरह की र्यजना को और भी उत्कर्ष देने में सहायक हुए हैं। विरह की तीव्र व्याख्या दिखाने के लिए संयोग अथवा संयोग के प्रगाढ़ सुखों का दिखलाया जाना आवश्यक हो जाता है। नायक माधव के लीलावती और बाधकदसा से मिलन के अनेक प्रसंग वर्णित हुए हैं—प्रायः पारस्परिक रूप दर्शन में, बीणा श्रवण में, संगीत श्रवण और नृत्य दर्शन से आकर्षण, रीझ और अनुराग का जन्म होता दिखाया गया है और साहचर्य, सामीप्य और स्पर्श-लाभ से कामोत्तेजना का। प्रेमी युगल के पारस्परिक मिलन और संसर्ग के साधारण, उत्साहपूर्ण और कामुकतापूर्ण चित्र अंकित मिलेंगे। अतिशय प्रकार के चित्रों में असलीलता की मात्रा अधिक मिलेगी।

शत्रु-वाटिका में शिव पूजन के लिए गई हुई लीलावती के प्रथम रूप-दर्शन से माधव-मन मुग्ध होकर जैसे जैसे आ जाता है और उसके द्वारा बजाई गई बीणा का नाद सुन लीलावती उन्मत्त एवं कामानुर हो जाती है। इसी प्रकार कामसेन की राजसभा में माधव और कदला भी एक दूसरे के रूप-सौन्दर्य के साथ-साथ नृत्य, संगीत आदि कलाओं तथा तद्-विषयक शास्त्र ज्ञान पर भी रीझते दिखाये गए हैं। इस प्रथम दर्शन-जन्य अनुराग को कवि ने सपक-साहचर्य द्वारा पोषित किया है। विष्णुदास की पाठशाला में माधव और लीलावती साथ-साथ अध्ययन करते हैं, दोनों को साहचर्य में शत-शत अवसर मिलते हैं। इन प्रणयपूर्ण सपकों के आविर्भाव के कारण दोनों ने एक दूसरे के साथ अपने जीवन का सौदा कर डाला। दोनों को किसी और की बातें अच्छी नहीं लगती, किसी काम में मन नहीं लगता—दोनों बाग में मिल लेते थे, तटार पर मिल लेते थे, एकान्त में मिल लेते थे और अगले दिन मिलने और रसविनोद करने की मन्त्रणा कर लिया करते थे, बीणा और सितार लेकर जब-तब संगीत रस में डूब भी लेते थे। उनके प्रेम-पूर्ण वार्तालाप विशेषतः विद्याध्ययन समाप्ति के पूर्व तथा उनका राजा भोविन्दचन्द के ताल के शमीपवर्ती उद्यान में मिलन विशेष मार्मिक है क्योंकि यह मिलन बाँधी अर्ध के बाद होता है—दोनों एक दूसरे को हृदय से लगा लेते हैं—

मुख के माँझ उमड़े न रहैं । मुख से भर साज न बात बहैं ॥

भल एक कुनो तहाँ बैठ गए । मुखो तिय के कर पान दए ॥

भय साजन बाल न बोल सकैं । चिन की चित बाहर हो भलके ॥

हृदय की इतनी उत्तरठाई और मिलन-सुख का ज़पार उत्साह वास्तविक मिलन की वेला में कैसा सकुचि हो गया है ! जो कुछ चित के अन्दर है वह मनक ही रहा है, छूटने

नही पा रहा है। कदला और माधव के प्रेम विषयक मिलन प्रसंगों का आधिक्य प्रस्तुत काव्य में नहीं है क्योंकि सम्पूर्ण काव्य में सम्पर्क की अपेक्षा वियोग के अवसर ही अधिक हैं, काव्य का मूल वर्ण्य भी विरह ही है, मिलन नहीं। फिर भी जिन वर्तिषय अवसरों पर मिलन-सम्पर्क दिखाया गया है वे इस प्रकार हैं—माधव और कंदला को नाद-शास्त्र सम्बन्धी चर्चा, काममेन की सभा में माधव और कदला का पुनर्मिलन, माधव और कंदला के पारिवारिक जीवन की वह झोंकी जिसमें माधव को लीलावती के लिए चितित देख स्वयं कंदला भी चितित हो जाती है (इन स्वयं पर कदला के उन्नत चरित्र का भी पता चलता है)। बोधा की सभोग वर्णना का वह सीधरा सोपान भी देखने योग्य है जिसमें ऐंद्रिक वृष्टि अथवा शारीरिक सुखोपभोग का कवि में मूल सुलभ कर वर्णन किया है। बोधा की प्रेम-नृष्टि एक दम अकुल मी, हृदय में कुछ रोक रखना उनकी प्रकृति में न था—जो घर दर या वही बाहर भी। उन्होंने कहा है कि ससार में और जिस अमृत की बात लोग कहते हैं वह सब झूठी है, असली अमृत तो तरुणी के समर्ग में है। नवला के किन-किन अंगों में अमृत का निवास है बोधा ने यह भी बतलाया है। उनके मत में तो तरुणी से इतर का मदा जिसने नहीं पाया उसका अनुपम जन्म ही बेकार गया। कामदेवि अथवा स्पूस सभोग के वर्णन प्रबन्ध में बार बार आए हैं जिनमें एक का सम्बन्ध तो माधव और लीलावती के सभोग से है तथा दोष तीन का माधव और कंदला के सभोग से। जितनी ऐंद्रिकता, बदलीलता और कामुकता ने आपूर सभोग-शृंगार का वर्णन बोधा ने किया है उतना आमुष्मिकता से पूर्ण वर्णन हिन्दी के अन्य किसी प्रतिष्ठित कवि ने नहीं किया है। इस वृत्ति के कारण बोधा की प्रतिष्ठा की आघात भी पहुँचा है। उनके सम्भोग-वर्णन की तीन स्थितियाँ हैं। एक तो तैयारी की स्थिति है, भोग के सारे साजसज्जा—पर्यंक, गुप्पहार, शृंगारसज्जा आदि एकत्र किये गए हैं दूसरी स्थिति है, वास्तविक सम्भोग की जिसमें अनेक प्रकार की रनियाँ दिखाई गई हैं—स्पर्श, सघर्षण, मर्दन, आनिगन, प्रस्वेद, कंप, वैषय आदि। ये चित्र पर्याप्त गत्यात्मक हैं तीसरी और अन्तिम स्थिति है रतिजन्य शिथिलता की जिसका वर्णन कवि ने उत्साहपूर्वक किया है और जो सम्भोग की समूची वर्णना को पूर्णता प्रदान करने वाला है। व्यंजना-प्रपीण कवियों ने इन क्षेत्र में पर्याप्त कौशल से काम लिया है। संवेत और व्यंजना के सहारे वे अपनी बात भी कह गए हैं और अपना यश भी अक्लक रख सके हैं पर बोधा इन वर्णनों में जो खोलकर प्रवृत्त हुए हैं।

वियोग अथवा विरह-व्यंजना द्वारा अपने प्रेम की व्यक्तियुक्ति तो इस प्रबन्ध का मूल-मन्य ही है। प्रबन्धगत होने के कारण इस विरह वर्णन में और भी गम्भीरता आ गई है, वह मात्र कवि के दिल का गुबार ही नहीं है अन्तर की प्रीति और प्रतीति भी है। माधव और कदला के दृष्ट में बोधा के निजी जीवन का भी प्रतिबिम्ब कुछ-कुछ देखा जा सकता है इसी कारण इसमें जो प्रेम वर्णित है उसमें भावनात्मक तीव्रता और गहराई मिलती है। इस प्रबन्ध में प्रेम के दो कथानक हैं—माधव-लीलावती-प्रेम की कथा तथा माधव-कदला-प्रेम की कथा। वैसे तो माधव की प्रथम भण्डिनी लीलावती है परन्तु उसकी प्रमुख प्रणयिनी कामकदला ही बतौ जायगी। नया-नया वियोग बहुत ही सुकुमार हुआ करता है, उसमें सखि वियोग और तनिष भी डेढ भी अमल्य हो जाया करती है। पात्र का व्यक्तित्व

शोभन होना भी माधव और लीलावती के लिए अनिश्चय वेचैनी का कारण हो जाता है। इस प्रबंध में प्रेम का स्वरूप सर्वत्र सम है—‘दोनों ओर प्रेम चलता है।’ अध्ययनकाल की समाप्ति के बाद जब माधव और लीलावती का अवश्यमावी वियोग होता है तभी लीलावती बेतरह वेचैनी हो उठती है, वह अपनी सुमुखी नाम की सखी से कहती है—

जो तैं नाहिं मिलावत प्यारी । तो मैं जियत नहीं इहिं बारी ॥

सुमुखी जब उसके पिता की कराल प्रकृति का स्मरण दिलाती है तो तरह-तरह से वह एक ही बात कहती है जिससे उसके लगन की हडना और प्रेम की भ्रान्त्यता का पता चलता है। उसे बाधाओं या सकटों की लेशमात्र भी परवाह नहीं, इसके के पम पर पाँव देकर अब वह पीछे हटनेवाली नहीं—

होनहार जो अजहूँ होही । बगंधार किमि काटहु मोही ॥

भर किन जाइं प्रीति नाहिं छोडैं । नेकी बडीं शीश पर प्रोडैं ॥

वह कहती है कि सभी जानते हैं कि प्रेम करने से दुःख होता है परन्तु इससे क्या कोई प्रेम करना छोड़ देता है। उधर अध्ययन अवधि की समाप्ति पर माधव भी लीला से वियुक्त हो सघन और अछेह विरह के गर्त में गिरता है। बोधा ने विरहियों की काम-वसाओं का वर्णन काव्यशास्त्रीय पद्धति पर नहीं किया है। जो स्वच्छन्दता, हादिकता और प्रवाह उनकी विरह वर्णना में लक्षित होना है वह रीति की उँगली पकड़कर चलने वालों की कविता में सम्भव ही नहीं। उनकी विरह वर्णना पर फारसी शैली के विरह वर्णन तथा सूफी भावना अथवा प्रेमादशों का भी थोड़ा-बहुत प्रभाव पड़ा था पर सूफी रंग में वे पूर्णतः रँग नहीं गये थे। इसके हकीकी की उन्हे परवाह न थी, वह तो मजानों इसके के कायल थे। पहले प्रकार के इसके की वे दूसरे प्रकार के इसके के लिए अवहेलना कर गए हैं। प्रेमियों की विरह व्यथा एक दूसरे तक पहुँचाने के लिए पत्र और दूती का सहारा लिया गया है। एक तरफ लीलावती अपने हृदय का सारा प्रेम पत्र में उडेल देती है तथा दूती उसका सन्देश माधव को पहुँचाते हुए लीलावती की दशा का निवेदन करती है। दूसरी तरफ माधव भी दूती द्वारा अपनी वेचैनी बड़े मार्मिक शब्दों में कदला तक प्रेषित करता है। विरहिणी या विरही अपने मित्र, सखाओं, सखियों आदि से तथा उन्माद की दशा में प्रकृति के अङ्ग पशयों मेघ, पुष्प, वृक्ष, तथा नुक आदि से भी अपनी विरह की पीडा कहकर अपना जी हलका करते हुए पाये जाते हैं। माधव के पुहुपावनी को छोड़कर चले जाने के बाद तो लीलावती का विरह अपार हो जाता है, वह समझ नहीं पाती कि क्या करे, प्रेम और काम के नशे में डूर उसका विरह हृदय में समावा नहीं। इसी प्रकार विरह के कितने ही प्रसंग कथा में आये हैं और अन्त तक जाते गये हैं। बाँधोगढ में मिले सुवा से माधव का विरह निवेदन, तालाब के तट पर खड़ी एक अपरिचित रमणी का माधव के प्रति सहानुभूति प्रकट करना, सावन मस्यो ऐसे विरहोत्तेजक महीनों का आना, विरही माधव का विधाता को कोमला और साख-साख अभिलाषाओं से भर उठना आदि वर्णित हुआ है। बाँधोगढ से चलकर माधव का कामदगिरि पहुँचना, राम की मूर्ति के समक्ष अपना विरह निवेदन करना, वहाँ से मन्दाकिनी तट पर पहुँचना, बार बार विरह से पीडित हो माधव का बिसूरना,

यमुना के तटवर्ती नगर के 'इक्ष्वाकु' में नायक का प्रवेश करना और वाटिका के प्रत्येक वृक्ष और पशु-पक्षी से अपनी प्रिया का समाचार पूछना आदि बिम्बेन्द्राद की स्तिप्तिपों वर्णित हुई हैं। ये सारे वर्णन एक से एक मानिक हैं—

कहत इमन सों तुन न हो सुमन नहि न छविदार ।

कही मार भेरो सरयो तो छवि जबब बहार ॥

बिदयन अपनी दरद सुनावै । जब चलि छाह किन्तो की धारवै ॥

उसे प्रत्येक रमणीक प्राकृतिक पदार्थ में अपनी प्रिया का ही अन होने लगता है, उन्माद की इन काम-दशा में बिरही का वस्तु-बोध, आत्म बोध बाह्य बोध सब कुछ जाता रहा है, रह गई है बस एक चीज—प्रिया ! जिनके ध्यान में वह निरन्तर लीन रहता है। धीरे-धीरे नायक और लीलायत्ती का वियोग हुए एक वर्ष का समय बीत जाता है, उधर लीलायत्ती भी नायक के बिरह में बेतरह बिगल दिखाई गई है। उसके बिरह वर्णन के लिए कवि ने बारहमासा वरुण-शीली का महायु लिये है तथा वर्ष के एक-एक महीने में ललित होने वाली ऋतु एवं प्रकृति की विशेषता के सन्दर्भ में लीलायत्ती की उत्तरोत्तर उदीप्त होने वाली बिरह व्यथा का वर्णन किया है। नायक और कामकदला के प्रेम कथानक में बिरह के प्रसंगों की कोई कमी नहीं, कदला से भेंट होने के अनन्तर राजदण्ड के कारण नायक कदला से जब बिदा लेता है उसी समय से बिरह का वरुण आरम्भ हो जाता है और वरुण के अन्त तक चला चलता है। इन वरुण के जलार्त मय में एक झुंझुमार कृतियों का प्रकाशन देखा जा सकता है—नायक के चले जाने पर कदला का अनुनाद, वरुणों द्वारा भी उसका उल्लास न हो सकता, उसके दुःख में उनकी महेलियों की मनोव्यथा, सुवे से कदला का नायक के प्रति उपासना आदि वर्णनों में हम वियोग-व्यथा का अंता-आन्ता रूप देख सकते हैं। इधर नायक भी-दर दर की खाक छानता हुआ कदला के बिरह में पीड़ित होता फिरता है। वियोग में उसकी दशा कुछ कम शोचनीय नहीं। सुवा के प्रति उनके आनन्दना निवेदन सम्बन्धी कथन, कदला में मिलन की प्रतीक्षा, उसकी प्राप्ति के लिए किये गये उद्योग तथा सहे गये दुःख आदि के वर्णनों में नायक पक्ष की बिरहाकुलता का खासा अन्तर्गत निदर्शन हुआ है।

काव्यकोटि—इत प्रचार पूरा काव्य हो बिरह की आवेगपूर्ण भावनाओं से ओत-प्रोत है। प्रेरण उठता है कि यह प्रबन्ध काव्य की किस कोटि में रखा जाय। महानाथ्य इसे कह नहीं सकते क्योंकि इनका उद्देश्य कुछ बहुत महत् नहीं और न व्यापक और विशाल इसकी आधारभूमि ही है, अरि की मे ली विशाल जगत और जीवन की प्रभावित कर समुल्लस करने की समता नहीं और इसे खण्डकाव्य कहना भी उचित नहीं जैसा कि एकदम विद्वानों ने कहा है^१ क्योंकि यह किसी के जीवन का स्पष्ट चित्र नहीं प्रस्तुत करता और न सर्वोप सीमा में लिखा हो गया है। दीर्घकाल तक दशकी कथा का प्रचार है और पाकों के जीवन का घृत भी कुछ विसृत है तथा रचनायत्नी में वर्णनप्रियता और महाकाव्योचित

^१ डा० सरलामातिह शर्मा 'प्रारम्भ' : 'संस्कृत साहित्य का हिन्दी साहित्य पर प्रभाव'

विस्तार भी है। कथा भी सङ्गहाय्य के लिये अपेक्षित वक्ता से पर्याप्त बृहद् है और कथा का ड्रीटमेन्ट, उसका विधान सङ्गहाय्य से कहीं अधिक बड़े पैमाने पर हुआ है। ऐसी दशा में इसे हम महाकाव्य और सङ्गहाय्य के बीच की रचना—एकार्थ-काव्य या प्रबन्धकाव्य—कहेंगे जिसमें किसी एक उद्देश्य विशेष को लेकर विस्तृत कथा का वर्णन किया जाता है। कथा के वर्णन में तो महाकाव्यमयता है अर्थात् चरित्रों पर विवाद रूप में प्रकाश डाला गया है, वर्णन-सवाद आदि की बहुलता है तथा भावों का सूक्ष्म और विस्तृत प्रकाशन है किन्तु उद्देश्य में सङ्गहाय्य जैसी समीपता है।

आलम और बोधा के माधवानन्द-कामकदला प्रबन्ध तुलनात्मक अध्ययन

आकार और बिभाजन क्रम—सबसे पहली बात जो एक ही मूल को लेकर लिखे गये आलम और बोधा के प्रबन्धों में मिलती है वह है शब्द के आकार का जन्तर। बोधा का प्रबन्ध आलम की अपेक्षा आकार में बड़ा है। दूसरी बात यह ध्यान देने की है कि आलम के प्रबन्ध में १३ खण्ड हैं और बोधा के प्रबन्ध में ६, फिर भी १३ खण्डों वाला प्रबन्ध ६ खण्डों वाले प्रबन्ध से बड़ा नहीं है। खण्डों के नाम भी एक से नहीं हैं जैसा कि निम्नलिखित विवरण से पता चलेगा—

आलम के प्रबन्ध का खण्ड क्रम

- (१) प्रथम खण्ड (नाम नहीं दिया है)
- (२) माधव कामकदला विषय खण्ड
- (३) माधव विरह वर्णन खण्ड
- (४) विक्रम महाप्रताप खण्ड
- (५) कदला प्रेम-परीक्षा खण्ड
- (६) माधव प्रेम-परीक्षा खण्ड
- (७) विक्रम चिन्तारोहण खण्ड
- (८) बीताल खण्ड
- (९) राजावैद्य खण्ड
- (१०) कदला मदिना खण्ड
- (११) हूत खण्ड
- (१२) मुद्र खण्ड
- (१३) माधव कदला-मिलन खण्ड

बोधा के प्रबन्ध का खण्ड-क्रम

- (१) वाप खण्ड
- (२) बाल खण्ड
- (३) अरण्य खण्ड
- (४) कामावली खण्ड
- (५) उज्जयिनी खण्ड
- (६) मुद्र खण्ड
- (७) शृङ्गार खण्ड
- (८) अनश्व खण्ड
- (९) ज्ञान खण्ड

जैसा कि खण्डों के नामकरण से ही स्पष्ट है वक्ता के खण्डों का नामकरण दोनों ने अपने-अपने ढंग से किया है। बोधा के प्रबन्ध की जो प्रति मिलती है उसमें यानिच हो खण्ड (वन देव खण्ड और ज्ञान खण्ड) नहीं है। उपखण्ड अर्थात् छोटे-छोटे उपखण्डों में विभक्त है जिन्हें तरंग कहा गया है। बोधा के प्रबन्ध का नाम 'विरह-वारीय' है अतः उपखण्डों की 'तरंग' मन्त्रा साभिप्राय है। आलम के प्रबन्ध में तरंग आदि का विभाजन नहीं है। उनके तो अनेक खण्ड मिलकर आकार में बोधा के एक खण्ड से दूर एक तरंग के बराबर हैं। किन्तु आकार-प्रकार के ही आधार पर हम किसी शब्द को बड़ा और किसी को

छोटा नहीं कह सकते । ये खण्ड मध्या में चाहे ६ हो या १३ इन खण्डों का नाम हटा लेने से प्रबन्ध योजना में कोई फर्क नहीं पड़ता । खण्डों के ये नाम तो क्रमिक रूप से जाने वाले प्रसंगों का सूचन भर करते हैं । दोहा-चौपाई शैली में लिखित प्रबन्धों के खण्ड एक दूसरे से यों भी असम्बद्ध नहीं हो सकते । वे एक के बाद एक शृङ्खला की कड़ियों की भाँति जुड़ते चले जाते हैं ।

प्रेरणा और आधार—आलम और बोधा दोनों के प्रबन्ध प्रेम के ही प्रबन्ध हैं और संयोग की बात है कि दोनों स्वच्छन्द मति वाले कवि ये तथा दोनों ने एक ही कथा की वाध्य-बद्ध किया है । दोनों प्रेमी जीव थे और प्रेम का महत्व प्रतिपादन दोनों का ही लक्ष्य था फिर भी आलम की अपेक्षा प्रेम की बीट या संवेदना बोधा में अधिक तीव्र थी । आलम स्वस्थ प्रकृति से माधवानल प्रबन्ध की रचना में प्रवृत्त हुए थे, बोधा विरह-सागर की लहरों में डूबते उतरते काव्य की रचना कर रहे थे । बोधा प्रेमोन्मत्त और विरहोद्विग्न स्थिति में काव्य रचना कर रहे थे, आलम स्वस्थ और अत्यंत भाव से अपनी लेखनी चला रहे थे—

जिन चोखी बाली महीं ते जिन पावैं जोव ।

बोधा चाहै सो बकें मतवारे को भोज ॥

पूरी लगी डगी फिर नाहीं । सुरत लेस महबूब नाहीं ॥

विद्युरन परी महाजग बाला । तब विरही यह प्रथ बनावा ॥ (बोधा)

बोधा तीव्र भावावेग की स्थिति में लिख रहे थे । वे क्या लिख रहे थे । इसका उन्हें होश न था । वे यह भी नहीं चाहते थे कि लोग उनकी रचना पढ़कर उसमें कोई गम्भीर अर्थ ढूँढने का प्रयास करें । वे तो कम अपने हृदय की व्यथा को लिपिवद्ध करके अपना जो हल्का कर रहे थे, अपने मन की भोज में जो जी में आता सो बक रहे थे, कुछ 'कविता रचना' नहीं कर रहे थे, बहुत ही मुक्त हृदय से और बड़ी निश्छलता के साथ उन्होंने यह बात कही है । उधर आलम को पूरा होश था कि वे क्या कर रहे हैं । वे सोच-समझकर वियोग की कथा या कविता लिख रहे थे । किस समय लिख रहे थे, किस आधार पर लिख रहे थे इसकी उन्हें पूरी चेतना थी । उन्होंने लिखा है—

सन नी ॥ इषाबनुबं धाद । करी क्या अब जोलों गाहि ॥

कहीं बात सुनी अब लोग । क्या क्या मितार वियोग ॥

कपु अपनी कपु परछनि थोरों । जया सकृति करि ब्रह्मर जोरों ॥

आलम ने लिखा है कि माधव और कामबन्धुता के प्रेम की कथा कौन संस्कृत में सुनाता तथा उसे 'चौपरी' छन्द में नापावद्ध की । अपने प्रबन्ध के दूसरे तरंग में बोधा ने भी कहा है कि मैं यह क्या कह रहा हूँ जिसे कालिदास ने बड़े रचि के साथ गाया है, जिसे सिंहासन-वत्तोगी में पुतलियों ने राजा भोज से कहा है और जिसे बैताल ने पिंगल को सुनाया है । इस प्रकार दोनों ने संस्कृत के आधारों की चर्चा की है । यह क्या प्राकृत में भी लिखी गई है । पर उसकी चर्चा दोनों ने नहीं की है । सम्भव है आलम और बोधा ने संस्कृत में प्राप्त माधवानल आभ्यास सुने हों, पढ़े न हों और उन्हीं भुक्ति के आधार पर काव्य लिख डाला हो । कम से कम आलम ने तो माधवानल की कथा की पढ़ने नहीं धरन् सुनने की हो

वात कही है और एक बार नहीं दो-दो बार। वचारम्भ में उन्होंने लिखा है—“कथा सत्सृज मुनि कृष्ण घोरो, भाषा बाँधि चौपही जोरो।” ग्रन्थान्त में भी ये बतताते हैं कि पहले हमने यह कथा सुनी बाद में इसे चौपाई छंदों में बाँध दिया—कथा चौपही आलम कीहीं। पहिले कथा भवन मुनि लोन्हों।” दूसरी कथा इन लोगों ने क्यों नहीं काव्यबद्ध की, इसी को क्यों ग्रहण किया ? इसका उत्तर यही है कि प्रेमाभाव या प्रेम की पीड़ा की व्यञ्जना के लिए प्रस्तुत कथा उनकी दृष्टि में सबसे अधिक उपयुक्त थी।

कथा आरम्भ करने की पद्धति—आलम ने कथा का आरम्भ परब्रह्म की वन्दना से किया है फिर समसामयिक दिल्ली सघाट अकबर की खोरी प्रशंसा की है तथा आगे के राजा महामति टोडरमल का भी उल्लेख किया है इसके बाद ग्रन्थारम्भ का समय बताते हुए वस्तु निर्देश किया है, कथा के आधार का संकेत किया है और कथा शुरू कर दी है। बोधा में ग्रन्थ के आरम्भ में क्रमशः गणेश, श्री कृष्ण, शिव और सूर्यदेव की वन्दना की है फिर वस्तु-निर्देश और इस काव्य के लिखने का कारण बतलाया है। इसके बाद उन्होंने अपने आश्रयदाता का थोड़ा परिचय दिया है और थोड़ा प्रकाश अपने जीवन वृत्त पर भी डाला है। उन्होंने बताया है कि बुभान के बिरह में तड़पते हुए सुभाष की ही इच्छा से उन्होंने यह ग्रन्थ लिखा है। यह ग्रन्थ प्रश्नोत्तर शैली या सवाद शैली में लिखा गया है। बुभान इस प्रकार के प्रश्न करती है—प्रीति की रीति क्या है ? प्रीति के कौन-कौन से विधान हैं ? परम प्रीति किसकी होती है—निज पति की, उपपति की या गणक की ? बोधा इन्हीं प्रश्नों का समा-धान करते हुए आदर्श प्रेमी-युगल माधव और कन्दला की कथा कह चलते हैं। इस प्रकार कथा आरम्भ करने के ठग में आलम पर सूफी शैली का प्रभाव है, बोग भारतीय पद्धति से ग्रह लिखते हैं। वस्तु-निर्देश कथारम्भ में दोनों ने किया है पर प्रश्नोत्तर या सवाद-शैली का आश्रय आलम ने नहीं लिया है। आगे चलकर बोधा कथा के आधार का आलम की अपेक्षा अधिक स्पष्ट उल्लेख करते हैं। इसके बाद इसके हवींकी की चर्चा कर बोधा भी सूफी प्रभाव का प्रमाण उपस्थित करते हैं पर कथारम्भ शैली में सूफी भसनवियों की छाप उन पर नहीं है।

कथावस्तु में अन्तर—आलम की कथा तो यहीं से आरम्भ होती है कि पुहुपावती नाम का एक नगर था जहाँ राजा गोपीचन्द राज्य करता था, उसके राज्य में माधवानन्द नाम का एक वैरागी ब्राह्मण रहता था परन्तु बोधा की कथा में माधवानन्द के पूर्व जन्म का भी वृत्त दिया गया है जिसमें कृष्ण और गोपियों के प्रेम, गोपियों के बिरह, कामदेव द्वारा गोपियों का पीड़ित किया जाना, गोपियों का पुषित हो कामदेव को कलियुग में स्त्री-विधोषी हो जगह-जगह तड़पने का शाप, फलतः कलियुग में पुहुपावती नामक नगरी में विद्याप्रकाश नामक ब्राह्मण के घर माधव नामक पुत्र के रूप में कामदेव के जन्म लेने की कथा दी गई है। चरर कामदेव की स्त्री रति कलियुग में रेवातट स्थित प्रभावती नगरी के राजा रुक्मराय के यहाँ कन्दला नामक कन्या के रूप में पैदा हुई, ज्योतिषी द्वारा उसमें गणिका के लक्षण बताए जाने पर राजा रुक्म द्वारा उसका नदी में बहा दिया जाना, गणिकाओं के गुरु एक गूजर के हाथ उसका पालित होना तथा गुरु-गति-ताल-नृत्य-गीत में प्रवीण हो पुहुपावती के राजा के महल में सम्मानपूर्ण स्थान पाने आदि का वर्णन किया है। माधव और

कन्दला के पूर्व जीवन के ये वृत्त आनन्द में नहीं मिलते। डा० हरिकान्त श्रीवास्तव ने लिखा है कि सभा द्वारा १९२३-२६ की खोज में आनन्द वृत्त माधवानन्द नामकन्दला की जो बड़ी पोथी मिली है उसमें छोटी पोथी में आई कथा के आगे-पीछे और भी कुछ अन्तर या प्रामाणिक कथाओं का विधान किया गया है। काव्यारम्भ में मंगलाचरण के अनन्तर इन्द्र की सभा का वर्णन है जिसमें जयन्ती नाम की अप्सरा उर्वशी की भाँति अभिषिक्त होती है, वह शिला होकर यम में पड़ी रहती है। माधव अपने गुरु के लिए सामग्री लेने जाता है और शिला को देखता है। उसके द्वारा शिला का उड़ार होता है। माधव उसके भाग इन्द्र की सभा देखने को इच्छा करता है। जयन्ती उसके गुण पर रोझती है। वह पृथ्वी पर काम-कन्दला के रूप में अवतरित होती है। यदि बड़ी पोथी प्रामाणिक भी हो तो भी पूर्वजन्म की कथाओं में पर्याप्त अन्तर है।

बोध का कथा में आलम की लपेटा घटनाओं और प्रयोगों की अधिक विवाद और सूक्ष्मरूप से वर्णित किया गया है। अनेक बातें तो उसमें ऐसी हैं जो आलम के प्रबन्ध में हैं ही नहीं। उदाहरण के लिए माधव और लीलावती के प्रेम की कथा आलम में नहीं दी है। माधव और लीलावती के प्रेम का वृत्त भी मागरण और छोटा नहीं है। बोधा ने उसे पूरे विस्तार से वर्णित किया है, उन्होंने लीलावती के पूर्व जन्म की भी कथा दी है जिसके अनुसार डापर में बनारस के सुमन्त नामक नायक की सर्व वेदशास्त्रों में पारंगत कन्या लीलावती का सुवेषी नामक अभिमानी पतिन को शास्त्रार्थ में परास्त करना, अर्हवारी विप्र का लीलावती को शाप देना (कि उसके रत्न घन्टी का समाज में सम्मान न होगा तथा उसे अपने पति का वियोग सहन करना पड़ेगा), निवृत्ती की दीर्घकालीन उपामना के अनन्तर पुष्पावती नगरी में राजा गोविन्दचन्द के राजपुरोहित रघुदत्त के घर पैदा होने आदि का वर्णन किया गया है। इसके बाद जोड़ा ने पुष्पावती नगरी की सुनुवाटिका में माधव और लीलावती के प्रथम पारम्परिक दर्शन के परिणामस्वरूप दोनों के हृदय में प्रेमोत्पत्ति, विष्णुदान की पाठशाला में दोनों का मह-अध्ययन और इसी क्रम में साहचर्य, दोनों का एक दूसरे को वरण करने का संकल्प, लीलावती के पिता का अवरोध स्वरूप होना, सखी सुमुखी की सहायता से राजा के ताल के समीपवर्ती छान में भेंट, फिर लीलावती के नदन में दोनों की कामकैलि, नागनिका द्वारा पुष्पावती नरेश में माधव की राज्य-निष्कासित करने की प्रार्थना के समय लीलावती का वज्रा त्याग कर राजा गोविन्दचन्द से माधव की निष्कासित न करने का आग्रह, राज्य छोड़ते समय माधव का लीलावती को यह भेंट देना कि वह द्वादश मास व्यतीत कर वापस लौट आयेगा, लीलावती के चिरट में धन-धन लटपटे और भटकते हुए माधव का मेघों द्वारा लीलावती के पास संदेश भेजना, उपर पुष्पावती का वियोग (पारह्मासा), कामचन्दला की प्राप्ति के अनन्तर भी माधव का लीलावती का स्मरण करके रात्रि में तहप-तहप उठना, कन्दला विप्रम और काममेन की सहायता से माधव और लीलावती का विधिवत और उत्साहपूर्वक विवाह और फिर मुख से जीवन-यापन आदि का पूरा वृत्तान्त दिया गया है। माधव-कन्दला प्रेम की आधिकारिक कथावस्तु के साथ-साथ काव्य में जाचन चमी चलने वाली यह मानसिक कथा जिसे हम नाट्यशास्त्र की भाषा में 'पताका स्थानिक' कह सकते हैं आलम के प्रबन्ध में है ही नहीं।

इसी प्रकार दो तीन छोटी-छोटी उपकथाएँ या आत्मिक कथाएँ बोधा के ग्रन्थ में और भी हैं जो आत्म में नहीं हैं। ये प्रसंगागत एक देशीय छोटे-छोटे वृत्त नाट्यशास्त्र की शब्दावली में 'प्रकरी' नाम से अभिहित किये जा सकते हैं। ये छोटे-छोटे उपवृत्त भी मूल वृत्त या आधिकारिक कथा के उपकारक ही हैं परन्तु ये प्रबन्ध में जाति से लेकर अन्त तक नहीं चले चलते बरन् बीच-बीच में आकर मूल कथा का रसवर्धन करते हुए अपनी उपादेयता सिद्ध करते हैं और सचारी नामक रसावयव को तन्म अपना कार्य सम्पन्न करने के अनन्तर शान्त हो जाते हैं। बोधा के प्रबन्ध में ऐसे प्रकरीस्थानक तीन हैं —

(१) पहली उपकथा एक बरई (तमोती) की है जो कामावती का रहनेवाला है, माधव का ममवदस्क है तथा जो माधव के कामावती पहुँचने पर उसे अपना अतिथि और मित्र बता लेता है। कन्दला के रूप-गुण तथा प्रेम में फँसकर माधव जब दो दिन का समय कन्दला के भजन में व्यतीत करता है तब बरई को सच्चे भिन्न की भाँति माधव की चिन्ता होती है और वह उसे ढूँढ़ता फिरता है। बारह दिन कन्दला के भजन में मग्न भोग करने के अनन्तर माधव बरई मित्र के घर लौटता है और राजा के कोप वाली कथा सुनाकर राज्य छोड़ने का प्रस्ताव करता है। बरई पहले तो दुःखी होता है पर इन्हीं में माधव का हिन देव माधव को जाने देने के लिए राजी होता है। वैसे वह स्वयं देश निष्काम्य में माधव का साथ देने को उद्यत होता है परन्तु माधव लौटने का आश्वासन देकर बरई को कामावती में ही रहने के लिये मजबूर करता है। बहुत तकलीफें भेलेने और मर्त्य के बाद जब माधव का कन्दला से मिलन होगा तो माधव कन्दला के भजन में जाकर रहने लखता है। समय के दिन जराही-जराही बीतने लगते हैं और माधव का जीवन क्या समार में कन्दला के सिवा कुछ नहीं सूझता है, इस पर एक दिन बरई ने वह निश्चित व्यंग्यपूर्ण संदेश माधव के पास भेजा कि काम निबल जाने पर अपने मित्र और सहायक को छोड़ पड़ता है। माधव लज्जित हो तमोती के घर आता है, क्षमा माँचना करता है और उसे कन्दला के यहाँ भी ले जाता है।

(२) दूसरी उपकथा तोते या मुँवे की है जो माधव को सर्वप्रथम पुष्पावती से चलने के बाद बरौण्ड में मिलता है जिसे माधव अपने भीतावती से प्रेम और बिरह की कथा सुनाता है। वह मुँव बड़ा सहानुभूतिशील है और माधव के दुःख में उमरा सहचर होकर उसके साथ-साथ कामावती आता है। कामावती ने माधव जब कन्दला के साथ मुख के दिन व्यतीत करता है तब सच्चे हितैषी की भाँति बरई के साथ साथ मुँवा भी चितित होता है और माधव को ढूँढ़ता है। कामावती नगरी को माधव अब छोड़कर निकलता है तो मुँवा फिर उसका साथ देता है। कन्दला के प्रति माधव का असीम बिरह देव मुँवा उसे उन्मत्त जाने की सलाह देता है। यहाँ की द्रवि और समृद्धि देव माधव भुग्न हो जाता है परन्तु एक दिन जब तासाव के पास भृगेशमठ के समीप भृग-चर्म देवकर उसे अपनी प्रिया कामकन्दला की स्मृति सजग हो उठती है और बिरह की चेतना तीव्र हो उठती है तथा वह अपनी प्रिया के जीवन-भरण का समाचार जानने के लिये आबुल हा उठता है तब मुँवा उमरा काम करने को उद्यत होता है। वह कन्दला की पुत्रवारी में पहुँचकर माधव का संदेश कन्दला को देता है और कन्दला का कुशल सोम प्रकटता है। कन्दला उसकी बड़ी आनन्दित रहती है। मुँव उसे

घर्यं धरण करने को कहता है और माधव को नन्दता का समाचार देता है, माधव को अत्यन्त मन्तप्त देख महेन्द्रगढ में राजा से भेंट करने का सुझाव देता है। अन्त में कनका के यहाँ जब माधव अपने मित्र अपने वरद्वी को ले जाता है उसी समय मुवा भी वहाँ पहुँचता है।

(३) तीसरी उपकथा राजा विक्रम के एक राजमन्त्र, किशोरध्वज ९५ अत्यन्त बुद्धिमान ब्राह्मण की है जो राजा विक्रम की चिता तैयार होते देख रनाम करके जटरी से राजा की चिता पर चढ़ जाता है। वह राजा की जान बचाने के लिये ऐसा त्याग करता है। मूछने पर वह राजा विक्रम को बतलाता है कि महाराज, आज प्रातः काल उठकर आपने मेरा मुँह देखा था तभी आपको ऐसा दोष लगा। अपना यह मुख मैं चिता में अस्थि बर देना चाहता हूँ जिसने किसी को ऐसी विपत्ति न सहनी पड़े।

जो नयाएँ, प्रसन्न या घटनाएँ आलम जीर बोधा के प्रबन्धों में समान रूप से मिलती हैं उनके विस्तारों अथवा व्योरो में भी पर्याप्त अन्तर मिलता है उदाहरण के लिये—

(१) आलम ने पुद्गुपायती नगरी में राजा का नाम गोपीचन्द लिखा है बोधा ने पीविन्दनन्द।

(२) आलम ने माधव के पिता का नाम बरौरद कुछ गढ़ी दिया है वरन्तु बोधा ने माधव के पिता विद्यापकस को पुद्गुपायती नरेश राजा मोहिन्दचन्द की सभा का ब्राह्मण बताया है और माधव के निरगुदास पंडित की वादस्याया से पढ़ने आदि का भी बृहत्तव दिया है।

(३) आलम ने लिखा है कि माधव पुद्गुपायती नगरी में नवी स्वाम के अनन्तर जब राग छेड़ता है तब उस पर नगर की स्त्रियाँ मोहित होती हैं, जो स्त्री उसे जहाँ देखती है वहीं मुग्ध हो जाती है। बोधा ने लिखा है कि रनाम के अनन्तर सूर्य को भगवि अर्पित करते हुए उसकी छवि को देख नगर की स्त्रियाँ उग पर अनुराग हो जाती हैं, वे अपने मुकाबले हुए पुत्रों और पतिव्रतों की बातें सुनती और उसके पीछे-पीछे बग पड़ती हैं। आलम ने अपने पक्ष को भोजन परीक्षणी हुई एक स्त्री के हाथ में धात छूट जाने की घटना का जो विवरण दिया है वह बोधा से नहीं है।

(४) बोधा को पुद्गुपायती नरेश अधिक निवेकनाम जान पड़ता है, वह माधव ऐसे घृणी को देन से निकलने को तैयार नहीं होता। राजा-प्रजा, राजा-माधव आदि के बीच बोधा ने घाटी काठनीत भी कटाई है जो आलम में नहीं है। बोधा की कथा में नगर शान्ति के लाल विरोध करने पर भी पुद्गुपायती नरेश माधव को अपने भुँह में राज्य से निष्काश जाने की आज्ञा नहीं देता। इस पर सब मन्त्री मिलकर माधव के देश निकाले की सिफारिश करते हैं और इस आशय का एक पत्र स्वयं माधव को देते हैं। माधव अपने प्रति प्रजा की तीव्र प्रतिक्रिया से भी अपरिचित नहीं है 'कनक' अपने को माधव के आधीन समझ रखता नगर छोड़ देता है।

(५) माधव का बौद्धोपद पहुँचना, वहाँ के नागरिकों का नेम और आश्रय, फिर कामदगिरि पहुँचना आदि प्रसंग तथा बौद्धोपद, कामदगिरि और मन्दाकिनी तट की प्राकृतिक दृश्यावली के वर्णन बोधा में मिलते हैं, आलम के प्रबन्ध में नहीं। सब तो यह है कि

लीलावती और माधव की प्रेम-कथा में सम्बन्धित सारे प्रसंगों का आलम में सोंप हो गया है।

(६) कामावती पहुँचने पर नगरवासियों तथा वर्णिकों में उसके प्रति जो प्रेम और सद्भाव जगता है तथा एक बरई (तमोली) द्वारा माधव के आतिथ्य का जो वर्णन बोधा ने किया है वह आलम में नहीं मिलता।

(७) कामसेन की संगीत-सभा में चलने वाले संगीत के कार्यक्रम के सम्बन्ध में आलम के माधवानल ने पोरिया से कहा था कि ७ और ४ के बीच जो दूरिया वाद बजा रहा है उसके दाहिने हाथ में चार ही उँगलियाँ हैं इसलिए वह तार चूक जाता है और ताल भंग हो जाने के कारण संगीत के आनन्द में बाधा पड़ रही है पर बोधा के माधवानल ने चौपदार से यह कहा था कि पूर्व की ओर मुँह करके मुदग बजाने वाले वादक का अँगूठा मोम का है इसी से ताल ठीक नहीं बैठ रहा है।

(८) राजा कामसेन की सभा में कदला के तरह-तरह के नृत्य का तथा माधव के तरह-तरह के प्रभाव उत्पन्न करने वाले संगीत का जो वर्णन बोधा ने किया है वह अधिक विस्तृत है। माधव और कदला के पारस्परिक आकर्षण की बात भी बोधा ने अधिक खुल कर लिखी है। आलम के प्रबन्ध में पहले माधव के संगीत का फिर कदला के नृत्य का वर्णन है। बोधा में यह क्रम उलट गया है और कदला के अनुनय-विनय पर माधव ने पंचम-राग गाया फिर हवाएँ बना देने वाले, मशालें बुझा देने वाले, दीपक प्रज्वलित कर देने वाले तरह-तरह के राग सुनाये जो आलम में नहीं मिलते। इसके बाद बोधा ने माधव और कदला के संगीत-कौशल की स्पर्धा भी दिखलाई है। माधव के राग से मेघ घुमड़ आवे और शवकार छा गया, कदला ने सारंग राग से मेघों को तितर-बितर कर दिया। इस पर प्रतिस्पर्धा में भागित हो माधव ने ऐसा जादू भरा राग छेड़ा जिससे कदला विकल हो गई, उसका सारा संगीत-ज्ञान विस्मृत हो गया और वह धर-धर काँपने लगे। इससे राजा माधव पर क्रुद्ध हुआ और अपनी सभा में विघ्न उपस्थित करने के कारण उसने उसे राज्य से निकल जाने की कहा, यहाँ पर राजा और माधव में जो घोड़ा-सा तर्क-वितर्क है वह भी आलम के वर्णन से भिन्न है। आलम का माधव राजा कामसेन से खुश और अपमानित हो विदा लेता है पर बोधा का माधव कदला के कहने से विवाद नहीं बढ़ाता बल्कि क्षमा याचना करता हुआ और आशीर्वाद देता हुआ सभा का त्याग करता है। आलम के कामसेन का क्रोध बोधा के कामसेन में नहीं मिलता।

(९) माधव और कदला की कामकेलि का बोधा ने विषद और अत्यन्त अश्लील वर्णन किया है, आलम ने सक्षिप्त और सार्वभौमिक वर्णन किया है। कदला के भवन में माधव और कदला के संगीत-ज्ञान के आदान-प्रदान तथा कदला के नृत्य आदि की बात बोधा में है, आलम में नहीं।

(१०) आलम की कदला माधव को किसी भी प्रकार जाने नहीं देती जब तक कि एक सखी उसकी भुजा छुटाकर माधव को अलग नहीं कर देती पर बोधा की कदला को माधव सोती हुई स्थिति में छोड़कर चल देता है, हाँ एक पत्र अवश्य उसके प्रकोष्ठ में छोड़

जाता है। इसके बाद बदला का बोधावृत्त विरह वर्णन जालमदृष्ट विरह वर्णन से विस्तारों में मिल है।

(११) बोधा ने कोविन्दा नाम की बदला की एक मछी का उल्लेख किया है जिसे बदला ने भवन में माधव का चित्रपर छोटा हुआ पत्र मिलता है। वह बदला पर आसन्न विपत्ति की चिन्ता में मूर्छित हो जाती है। जैसे-जैसे अपने को सम्हाल कर वह पत्र में लिखित माधव का संदेश बदला को देता है कि वह प्राण त्याग न करे, मात्रव कुछ समय के अनन्तर उमने अवसर मिलेगा। बदला को अत्यन्त दुखी आन कोविन्द्य माधव से उसका मिलन कराने का स्वरूप करता है और आशवासन दिलाती है। कोविन्द्य की चर्चा जालम में नहीं है।

(१२) इसी प्रकार उज्जैन में पट्टद्वय के जाता बृहस्पति पंडित के घर माधव के जाने की बात भी जालम में नहीं मिलती।

(१३) आलम का माधव कोट-मठ की दीवार पर एक ही दोहा लिखता है परन्तु बोधा ने माधव का दोहा मठ की दीवार पर पढ़कर राजा विजय भी उत्तर में एक दोहा लिख देते हैं। माधव ने इस उत्तर को पढ़कर अपनी दया का संकेत फिर एक छंद में लिख कर दिया था।

(१४) आलम के प्रबन्ध में जानकी नाम की राजबाजी बिपरी माधव का पता लगाती है परन्तु बोधा के ग्रन्थ में एक बारबछू कीर्ण लेकर माधव का पता लगाती है।

(१५) राजा विजय के दरबार में माधव और विजय की जो बातें दोनों प्रबन्धों में कराई गई है उनमें भी कुछ उल्लेखनीय अन्तर मिलेंगे। उदाहरण के लिए बोधा के प्रबन्ध में राजा विजय स्पष्ट कहते हैं कि मैं अपने निवास की किसी भी सुन्दरी को तुम्हें समर्पित कर सकता हूँ यहाँ तक कि ग्वातिवर का राज्य भी। आलम के विजय जब माधव की बदला के प्रति प्रेरित होते और उनके पाठित्य की परख कर लेते हैं तब बदला की प्राप्ति का उद्योग करते हैं परन्तु बोधा के राजा विजय माधव की, वचन पूरा करने की लालचार भरी बातें सुनकर बदला की प्राप्ति के लिये संवेष्ट होते हैं।

(१६) विरहों के दुःख निवारण के लिये हंसकल्प तथा अन्न-पान का त्याग किये हुए राजा विजय ने माधव तथा जय ब्यक्तियों द्वारा जाहार ग्रहण करने का आग्रह, कामावती नगरी से एक कोम पहने ही मदनावृत्ति की बाटिका में राजा विजय का डेरा डालना, सी सीमन्तों के साथ नगर की ओर बढ़ना, माधव द्वारा कामावती नगरी के विविध मार्गों तथा स्थानों में विजय का परिचय कराया जाना आदि जो बातें बोधा में हैं वे आलम में नहीं हैं।

(१७) आलम के प्रबन्ध में विजय पहले बार एक अपरिचित मनुष्य के रूप में बदला के भवन में जाता है और दूसरी बार वेश के रूप में। दूसरी बार वेश के रूप में जाने पर विजय की बदला की मन्त्रियों ने, फिर बदला में पर्याप्त आसन्न करवाई गई है पर बोधा के प्रबन्ध में विजय सारी बातें पहली ही बार करने हैं और पहले बार ही वेश के रूप में जाते हैं।

(१८) विक्रम से माधव की मृत्यु का समाचार पाकर जब कदला प्राण त्याग देती है तब आलम के विग्रह, कदला की सन्धियों को यह कहकर समझाते हैं कि इसे भरा मत समझो, इसे केवल मूर्च्छा आ गई है, पर बोधा के विक्रम यह कहकर कि मैं सात दिन का मुर्दा भी जिला सकता हूँ उन्हें आशा बँधाते हैं।

(१९) आलम के प्रबन्ध में पृथ्वी पर राजा विक्रम के जीतेजी जल मरने का समाचार पाकर देवलोक से विक्रम के मित्र वैताल के जाने, राजा विक्रम के चिता पर चढ़ने का कारण जान लेने पर वैताल का व्याल-रसित सुधाकुण्ड से घमृत लाने, माधव को जीवित करने और राजा विक्रम के कनक-कलश में अमृत भरकर बँध के वेश में कदला के यहाँ जाने का वर्णन आता है। बोधा के प्रबन्ध में पृथ्वी का दृश्य देखकर स्वयं यमराज प्रवीण हो जाते हैं और वे सब काम सुधारने के लिए वैताल को भेजते हैं। वैताल शेष-सुत का आवाहन करते हैं तथा कारण जान लेने पर शेषसुत वैताल को दो बूँद अमृत देते हैं। उसमें से वैताल एक बूँद माधव के कंठ में डालता है, विक्रम दूसरी बूँद कदला के कंठ में डालते हैं।

(२०) आलम के ग्रन्थ में राजा विक्रम कदला की प्रेम निष्ठा की मरने से पहले ही परीक्षा ले चुकते हैं, उससे भीठे बचन बोलकर देखते हैं कि वह माधव की सच्ची प्रेमिका है या नहीं पर बोधा के प्रबन्ध में विक्रम कदला को जीवनदान देने के अनन्तर उसके गले में हाथ डालकर प्रेम की बातें करना चाहते हैं और इस प्रकार परखना चाहते हैं कि वह माधव की सच्ची प्रेमिका है या किसी से भी प्रेम जोड़ सकने वाली वारवन्तिता मात्र है। कदला अपने प्रेम का प्रमाण देने के लिए अपने हाथ पर घायरा रख लेती है और कहती है कि आप अपने डेरे पर जाकर देखें तो माधव के हाथ में छाला पड़ा मिलेगा। बोधा की कदला अपनी प्रेम-निष्ठा का दूसरा प्रमाण यह देती है कि राजा कामसेन ने भोग-भावना से भरकर जब मेरा स्पर्श किया तो उन्हें मूर्च्छा-सी आ गई। ये बातें आलम की कथा में नहीं हैं।

(२१) आलम के प्रबन्ध में कदला को मार्गते के लिए राजा विक्रम श्रीपति नाम के एक भूत को भेजते हैं, बोधा के ग्रन्थ में वैताल को ही दूतत्व के लिए भेजा जाता है।

(२२) युद्ध के वर्णन में भी दोनों प्रबन्धों में थोड़ा अन्तर है। आलम के प्रबन्ध में दोनों पक्ष के वीरों अथवा सेनाओं के युद्ध का वर्णन है, किन्हीं दो वीरों या व्यक्तियों का नहीं पर बोधा के प्रबन्ध में बताया गया है कि दोनों पक्षों का दिनभर भयकर युद्ध होता रहा, किन्तु जय-पराजय का निश्चय जब न हो सका तो दोनों पक्षों ने यह निश्चय किया कि कामसेन की ओर से मेढागल्ल और विक्रम की ओर से रनञ्जोर नाम के योद्धा ही होंगे। इन्हीं की हार-जीत पर कामसेन और विक्रम की हार-जीत का फैसला होगा। कामसेन की पराजय पर भी दोनों पक्ष प्रेम और सद्भाव का परिचय देते हैं। आलम के प्रबन्ध में पराजित कामसेन परचात्ताप करते नजर आते हैं।

(२३) आलम के काव्य में कामसेन युद्ध के बाद कदला को लेकर विक्रम को सौंप देते हैं। विक्रम माधव को बुलवाते हैं। दोनों के मिलने से दोनों का सत्ताप शान्त हो जाता है और राजा विक्रम उज्जैन लौट जाता है। बोधा के प्रबन्ध में युद्ध में ज्योंही विक्रम के

पक्ष को विजय हो जाती है, माधवानल वहाँ पहुँच जाता है। कामसेन के अनुरोध पर विक्रम और उसके पक्ष के लोग कामावती नगरी में जाते हैं, वहाँ कामसेन उनका आतिथ्य करता है। विक्रम के कहने पर कामसेन कदला को सौंप देते हैं। मरी सभा में माधव और कदला पारस्परिक आसिगन द्वारा अपने-अपने मित्र का हर्ष व्यक्त करते हैं। इसके बाद माधव और कदला क्रमशः कामसेन और विक्रम की स्तुति करते हैं और उन्हें आशीर्वाद देते हैं। दोनों राजा, माधव को बनारस का राज्य उपहार में देते हैं। इसके पश्चात् माधव का कदला के भवन में जाने और सभोग सुख प्राप्त करने का विवरण दिया गया है। ये घातें आलम के ग्रन्थ में नहीं।

(२४) आलम का प्रबन्ध यही समाप्त हो जाता है। (इस सब में आलमकृत माधवानल प्रबन्ध की बड़ी पोथी—श्री बालकृष्णदास की हस्तलिखित प्रति के आधार पर डा० हरिकान्त श्रीवास्तव का कहना है कि आलम कृत कथा का अन्त यही नहीं हो जाता। माधव और कदला के मिलन के अनन्तर माधव के अनुरोध पर विक्रम उसके साथ पुष्पावती जाता है। पुष्पावती नरेश राजा गोविन्दचन्द अपने पुरोहित और माधव के पिता शकरदास को दूत बनाकर राजा विक्रम के पास भेजते हैं। शकरदास राजा विक्रम के आने का कारण पूछते हैं, राजा विक्रम शकर की उदासी का। इस पर शकरदास रो पड़ता है और अपने पुत्र माधव की विपुक्ति को अपने दुःख का कारण बतलाता है। विक्रम उसे सान्त्वना देते हैं और पुष्पावती से निर्वासित होने के बाद का माधव का सारा सुत बतलाते हैं। तथा माधव को नगर में पहुँचा देना ही अपने आने का कारण बतलाने हैं। शकरदास-बोधा के प्रबन्ध में आलम के पिता का नाम विद्याप्रकाश है—अत्यन्त हृष्ट हो पुष्पावती नरेश को यह सूचना देता है और राजा गोविन्दचन्द आकर सत्कारपूर्वक माधव को नगर में ले जाते हैं।^१ यदि उपर्युक्त पोथी का पाठ प्रामाणिक हो तो भी क्या का अन्त सर्वथा एक सा नहीं है। पर बोधा की कथा और भी आगे बढ़ती है जिसमें माधव की सीलावती की स्मृति सताती है, कदला पूर्ण सम्भाव के साथ अपने मित्र के सुख के लिए सीलावती की प्राप्ति का उद्योग करती है। इस कार्य में वह राजा विक्रम का और विक्रम कामसेन का सहयोग प्राप्त करते हैं। पुष्पावती नरेश गोविन्दचन्द इनका सहर्ष स्वागत करते हैं और उन्हीं की प्रेरणा से माधव और सीलावती के पिता (क्रमशः विद्याप्रकाश और रघुवश) बड़ी भूमिमान से इन दोनों का विवाह कर देते हैं। कामसेन और विक्रम घर पक्ष की ओर से बारात में शामिल होते हैं, नगर-वासियों को भी अपार प्रसन्नता होती है। सीलावती और कदला सुखपूर्वक माधव के साथ रहने लगती हैं। कामसेन और विक्रम अपने-अपने भवन को लौट जाते हैं।

निष्कर्ष और भूग्याकन—आलम और बोधा के माधवानल कामकदला नामक प्रबन्धों में कथानक से सम्बन्धित जो सूक्ष्म अन्तर हैं उन पर विस्तार से विचार किया जा चुका है। वर्णन, चरित्र चित्रण, संवाद, भाव-व्यंजना आदि में और भी अन्तर ढूँढ़े जा सकते हैं। वस्तु विधान सम्बन्धी समस्त प्रधान विभिन्नताओं के उपर्युक्त विस्तृत निदर्शन में इन अन्य विषय-सामग्री के संकेत मिलेंगे। उपर्युक्त विवेचन और अध्ययन से स्पष्ट है कि बोधा ने परवर्ती

^१ भारतीय प्रेमाख्यान काव्य पृ० ४७२।

कवि होते हुए भी आलम की मरुल नहीं की है। नवल की प्रवृत्तियाँ भी स्वच्छन्द कवि की वृत्ति के विरुद्ध पड़ती हैं। एक ही प्रसिद्ध वृत्त को लेकर चलते हुए भी उसका वर्णन और निर्वाह दोनों कवियों ने सर्वथा अपने ढंग से किया है। बोधा-बहुत अन्तर पात्रों के नाम में भी आ गया है। उदाहरण के लिए जैसा कि हम ऊपर दिखा चुके हैं आलम के प्रबन्ध में जहाँ सक्षिप्तता है कथा के बहने में उद्देश्यनिष्ठता है, वस्तु वर्णनो, सबादो आदि की मनुसिल रूप में रचना गया है वहाँ बोधा कुछ मस्ती और निश्चिन्तता के साथ धनने माने जीव हैं। वे रास्ते के दृश्यो का भी वर्णन करते हैं। ऋतुओं, महीनों और प्रकृति के चित्रण में भी प्रवृत्त हुए हैं। ये वर्णन आलम में नहीं हैं। अबान्तर कथाएँ भी आलम में नहीं हैं। सबसे बड़ी बात जो दोनों प्रबन्धों में एक बड़ा अन्तर उपस्थित करती है यह है, माधवानल की दो प्रेमिकाओं का होना। आलम ने माधव के एकनिष्ठ प्रेम का परिचय दिया है, बोधा ने आलम के समान प्रीति दो प्रेमिकाओं (कामकन्दला और जीलावती) के प्रति दिखलाई है जो उसकी प्रेम-भावना को हल्कापन प्रदान करती है, प्रेम की अनन्यता और एकनिष्ठता में ही उसकी उच्चता और पवित्रता है। दो के प्रति माधव को समान रूप से आसक्त दिखाकर तथा इन दोनों को भी परस्पर सद्भावपूर्वक माधव से पूर्ण प्रेम करते हुए दिखाकर एक-निष्ठता की कमी पूरी करने की चेष्टा की गई है, पर वह साधारण पाठकों के गले उतरने वाली चीज नहीं। इस दृष्टि से आलम की रचना अधिक सफल है। इसमें सन्देह नहीं कि प्रेम की तड़प, उद्दिगता, तीव्रता आदि के निदर्शन में बोधा आत्म में पीछे नहीं रहे हैं तथा माना वृत्तों, वर्णनो, सबादो आदि की योजना करते हुए वृहत्तर प्रबन्ध लिख गए हैं और उन्मुक्त प्रेम के गायन में तो वे आलम को भी पीछे छोड़ गए हैं, विन्नु सन्मुसित रीति से रचना करते हुए एक अभीष्ट प्रभाव डालने में आलम पूर्ण सफल हैं। सूफी शैली के प्रेमाख्यानों का बोधा-बहुत प्रभाव दोनों पर है क्योंकि भावक्षेत्र में जहाँ बोधा एक तरफ खुले तौर पर यह कहते पाए जाते हैं—'इक भजाजी में जहाँ इक हकीकी खूब' वहीं आलम भी बड़ी बहुरता से भारतीयता के आवरण में इसी मिथान्त का प्रतिपादन करते मिलते हैं—'ब्रह्मज्ञान पावे पुनि सोई। जिहि तन तेज वैह को हीई ॥' आलम की कथा आरम्भ करने की पद्धति पर निश्चय ही सूफी मसनवी शैली के प्रेमाख्यानों का प्रभाव है, पर प्रबन्ध में अन्दर प्रेम का स्वरूप निरान्त भारतीय शैली का दिखलाया गया है। दोनों प्रबन्धों की कथा किसी आध्यात्मिक रूपक में अभ्यवसित नहीं हुई है।

आलमकृत श्याम-सनेही

श्याम-सनेही आलम का एक दुर्लभ ग्रन्थ है जिसकी चर्चा भी हिन्दी के विद्वानों ने नहीं की थी। आज भी सारे भारतवर्ष में इसकी पतियाँ दो ही तीन स्थानों पर मिलनी हैं। आलम विरचित श्याम-सनेही की कथा और कुछ नहीं रुक्मिणी-हरण की ही प्रसिद्ध कथा है जिसमें कुन्दनपुर के भीष्मसेन की अत्यन्त रूपवती, कृष्णानुरागिनी कन्या रुक्मिणी का परिणय उसका उद्यत भ्राता रुक्म अपने पिता की इच्छा के विरुद्ध अपने मित्र जरासभ की राय से चदेरी नरेश जिजुपाल से करने का निश्चय करता है और तदनुसार विवाह की सारी तैयारी भी करता है, विन्नु सहेलियों ने परामर्श से बदला एक ब्राह्मण दूत के हाथ पत्र द्वारा द्वारावती श्री कृष्ण के पास अपनी दोन दशा का निवेदन करती है और अपना

प्रेम सन्देश भेजती है, जिसके फलस्वरूप श्रीकृष्ण अविलम्ब बुन्दनपुरी आते हैं और रत्नमणि के शत-शत अवरोधी के होते हुए भी रत्नमणी का हरण कर ले जाते हैं और इस प्रकार उस परम दुःखिनी तरणी और उसके अत्यन्त खिन्न एवं विषम माता-पिता का उद्धार करते हैं ।

वस्तु-विवेचन—ग्रन्थ के आरम्भ में पहले सितजी की वन्दना है फिर निर्गुण निराकार निरञ्जन ब्रह्म को । वाल्मय इसके पश्चात् श्याम-सनेही का स्मरण करते हैं, उनका विश्वास है कि वेदगात्रो द्वारा जो ब्रह्म जगम कहा गया है वह आर्त्तजन को पीडा देल मदा उनके निवृत्त पहुँचना है । स्वयं रत्नमणी की कथा इसका प्रमाण है । इसके बाद कथा आरम्भ होती है । बुन्दनपुर के राजा भीष्मसेन को दीर्घकालीनपरान्त शिव और शक्ति की उपासना के परिणामस्वरूप चार पुत्र और एक कन्या की प्राप्ति होती है । कन्या रत्नमणी सबसे छोटी थी, उसके खेलने, विद्याध्ययन और यौवनावस्था प्राप्त करने तक की कथा बड़े क्षिप्रगति से चलती है । इसके आगे कथा की गति मयूर हो गई है, उसमें सभी आवश्यक वर्णन या चित्रण किए गए हैं । यहाँ कथा की गति मयूरत्व शेष नहीं क्योंकि विविध अन्तरंग और बहिरंग वर्णन काव्य के लिए आवश्यक थे । मरल हृदय रत्नमणी की अभिलाषाओं, पिता के वारसत्व, गौरि मन्दिर, रत्नमणी के विवाह की विन्ता, सहेलियों की बातों द्वारा रत्नमणी में कृष्ण-प्रेम का भङ्कुरित होना आदि बातें अच्छी तरह वर्णित हुई हैं । इसके पश्चात् एक दिन रत्नमणी राम और सीता की कहानी सुनते-सुनते सो जाती है । रात गए वह स्वप्न देखती है कि उसकी पूजा से प्रसन्न हो गौरि चढ़े वरदान माँगने को कहती है । जब वह कृष्ण को वर रूप में अपने लिए माँगती है तो पार्वती कहती है कि तेरा काम्य तो पूर्व जन्म से ही तेरा साथी है । जब तুম जनक की कन्या थी तब तुम्हारा वर दशरथ के घर का दीपक था । इस जन्म में वह वसुदेव के घर का चन्द्रमा है । उसके साथ तो तेरा सम्बन्ध जन्म-जन्मान्तर से बंधा हुआ है, तू उसे पावेगी ही इसमें मेरी कोई बढाई नहीं है । तুম और कुछ वर माँगे । इस पर रत्नमणी कहती है कि मेरी कोख से कामदेव का अवतार हो । स्वप्न की यह घटना रत्नमणी के मन की निश्चिन्ता दिखा देती है और दृढ़ता प्रदान करती है । जिस कृष्ण के प्रति सखिमी के बार-बार गुणानुवाद द्वारा प्रेम जाग्रत हुआ था, स्वप्न की यह घटना उसे अपूर्व रूप में पुष्ट कर देती है । इन स्वप्न-प्रदत्त दृढ़ता से ही रत्नमणी आगे की कठिनाइयों का मजबूती से सामना करने में समर्थ होती है । इसीलिए यह स्वप्न दर्शन कथानक योजना में एक महत्वपूर्ण बात है । इस देव वर ग्राम्यजन यो भी स्वप्न आदि की बातों पर बड़ा विश्वास रखते हैं, स्वप्न प्रत्यक्ष द्वारा जोत पातल में स्थिर विराहों को भी कवि ने कुशलतापूर्वक ग्रथित किया है ।

राजा भीष्म का अपनी रानी, भाई-बन्धुओं और परामर्शदाताओं की बुलाकर रत्नमणी के लिए वर निश्चित करने का प्रस्ताव विचारार्थ रखना राजा के पारिवारिक जीवन का एक मनोहर चित्र है । सभी मन्त्रज एवमत्त हो कृष्ण को उचित वर निश्चित करते हैं किन्तु स्वयं उनके सारे विषय बराए पर पानी फेर देता है । स्वयं कोरा विरह मत्त मात्र नहीं प्रकट करता, वह सबको डाँट-फटकार देता है और किसी की बात को चलने नहीं देता । यहाँ से कथा की धारा में विरोध या अवरोध की स्थिति आ जाती है । ऊपर रत्न के

निर्गय के अनुसार चन्देरी नरेश शिशुपाल रविमणी से विवाह करने की इच्छा से साव-
लसर लेकर कुन्दनपुर पहुँच जाता है। इधर कुछ काल तक निश्चेष्टता भी छा जाती है।
राजा भीष्मसेन, रानी और उनके हिनैपी कुछ कर नहीं पाते, पण्डित और ज्योतिषी भी
'राम की इच्छानुसार बातें करते हैं। ऐसा प्रतीत होगा है कि कपिला गाय अब भ्लेच्छ के
'बन्ध में पड़कर ही रहेगी। यदि रविमणी के अन्तःकरण की वेदना समझनेवाली सखियों और
दासियों उसे डाँडस न बँधाती, युक्ति न सुझाती तो सारा खेल बिगड़ा ही पा। विवाद के
समय अन्धकार में उनके उद्योग ही प्रकाश की किरण का काम देने हैं। रविमणी पत्र भेजती
है, कृष्ण जब तक पत्र पाकर आने के लिए उत्साहित नहीं होते तब तक क्यानाक में घोर
निराशा की स्थिति रहती है। अमरुद सड़ पर छा-सा जाता है। कृष्ण का रविमणी के उद्धार
के लिए निश्चय करना क्या को फिर अमोघ दिशा की ओर मोड़ देना है। कृष्ण के जिन
'गुणों और शक्तियों का वर्णन कर-करके सखियों ने रविमणी के हृदय में कृष्ण का अनुशास
जाग्रत किया था उनका विचार कर, कृष्ण की समृद्धि और सामर्थ्य देखकर रविमणी के
हृदय में विश्वास जगता है और पाठक क्यानाक की मुखद परिणति के प्रति आशावान हो
उठता है। बड़ी कुशलता से पूर्ववर्ती निराशा के अन्धकार में कवि ने पहले भी एक आशा
का संकेत किया था। वह था शिशुपाल की तैयारी और विवाह के लिए राजाजी की बारात
सजाकर चलने के समय देवताओं का हँसना बतलाकर। शिशुपाल दूरहा बनकर सिर पर
मोर और ध्वज धारण किये हुए जब चले उस समय कवि ने एकाध माय में शिशुपाल का
जरा भजाक भी उड़वा दिया है और फिर भविष्य के अनिश्चय की बात कहकर पाठक की
अनिश्चय और असमजस की स्थिति में डाल दिया है—

सिब बह्मा मुर मुनि मुसकाने । मिथ्या कौतिक देखि भुलाने ॥

बहुँ दिशि लोग बरतत बखाने । करम शक यति कोउ न जाने ॥

यहाँ आशा और कौतूहल दोनों का कवि ने कौशलपूर्वक संचार किया है। देवताओं की
अर्थभरी मुस्कराहट एक अप्राकृतिक या आधिदैविक व्यापार है। क्यानाक के बीच इस प्रकार
के व्यापारों की योजना से आस्थावान भारतीय के देवताओं के प्रति विश्वास का पता
चलता है। इस देवी सत्पर्श (Super-natural Touch) का प्रयोग कवि ने एकाध स्थान
पर और भी किया है।

कृष्ण के रविमणी उद्धार के लिए तत्पर होने मात्र से या देवताओं के मुस्करा देने
भर से विरोध की स्थिति समाप्त नहीं हो जाती। हमने सचय वदता है। वीर और अनुभव
पुरुष की भाँति कृष्ण भी पूरी सतर्कता बरखते हैं। बादलों की संवत् वाहिनी और बलम
सरीखे मोड़ा को साथ लेकर आते हैं। पवन के वेग वाता रण, उत्तम आयुध, रविमणी के
'उद्धार की रात्रि में ही योजना बनाना, प्रातः काल लोगों को प्रभावित और आतंकित करने
के साथ-साथ नगर और स्थान की भौगोलिक स्थिति (Topography) के अध्ययन के
उद्देश्य से प्रातः काल पर्यटन के बहाने कृष्ण का निकलना आदि अर्थगमित व्यापार हैं जिनकी
कवि ने कुशलतापूर्वक योजना की है। विरोध की स्थिति बँती उग्र हो जाती है और सचय
की सम्भावना बितनी तीव्र हो उठती है जब एक ही उद्देश्य से दो राजा एक तीसरे ने राज्य
में आ जाते हैं। एक आमन्त्रित है, दूसरा अनाहूत। एक प्रिय और सम्मान्य है, दूसरा अग्रिय,

घनवत् और दण्डनीय । यहाँ संघर्ष की स्थिति उत्तरोत्तर तीव्र होकर चरमसीमा की ओर बढ़ती दिखाई देनी है । कृष्ण के कुन्दनपुरी पहुँचने से शत्रुपक्ष (रवम के साधियों) में भय, शोक और सतर्कता के भाव भर गये । विवाह को निविष्ट सम्पन्न करने के लिए सैनिकों की सहायता से स्थान-स्थान की सुरक्षा का मुहठ प्रबन्ध किया गया है । रवम ने सभी ओर साथी राजे और सैनिक लोह बबचों तथा अस्त्र-शस्त्रों से लैस थे, किन्तु कुशल थोड़ा और मेधावी श्रीकृष्ण ने संयोग का पूरा लाभ उठाया । जिस समय अतिथि लोग मध्याह्नकालीन जेवतार कर रहे थे, पूजनार्थ गई हुई रविमणी को अपने रथ पर बिठाकर वे ले चले । उनके रूप, शक्ति, पौरुष और व्यक्तित्व की दिव्यता लोग देखते रह गए—यह भी एक प्रकार का दैवी सस्पेंस है क्याक्रम में अन्यथा अपने जाने हुए शत्रु को देखते हुए भी सतर्क बाहिनी स्वयं और निष्प्रिय क्यों लड़ी रहती ? रविमणी हरण के इसी प्रसंग में कथा की चरम सीमा है । रवम एक बार अपनी सारी शक्ति लगा देता है, किन्तु क्या का पाठक 'यत्र कृष्णास्ततो जयः' की बात भली भाँति मन में धारण किये रहता है । रवम के पक्षपर और भारी सस्या में आहत होते हैं और रवम पनड लिया जाता है, उसके हाथ-पैर बाँध दिये जाते हैं । यही फलागम की स्थिति है । कृष्ण रविमणी को लेकर द्वारिका पहुँचते हैं और वहाँ सुलपूर्वक जीवन यापन करने लगते हैं ।

इस प्रकार कथा योजना बड़ी शुन्दर है, उसमें कोई बाधक तत्व बीच में नहीं आता । वर्णन, संवाद आदि के आधिक्य में कथा योग्य नहीं होती । कवि उचित रफ़्तार से कथा को उसके लक्ष्य की ओर अग्रसर करता है । कथा में आरम्भ, विरोध की स्थिति, संघर्ष, चरम सीमा और फलप्राप्ति का विधिवत् विधान हुआ है । कौतूहलादि के लिए हम काव्य में यों गुआइश नहीं है कि यह एक सुविख्यात कथा है ।

वर्णन—जहाँ तक वर्णनों या वाह्य-हृदय-चित्रण का प्रश्न है प्रस्तुत प्रबन्ध इनमें धूम्य नहीं । जहाँ भी आवश्यकता पड़ी है कवि ने उचित रूप से वस्तुओं, दृश्यों, व्यक्तियों आदि का वर्णन किया है । रविमणी के जब्तार का रूप और मौंदर्य का, कृष्ण के रूप और उसके प्रभाव का, रविमणी के जहमासूषणों का, गौरिमन्दिर, उपाकाल, मूर्खोदय, द्वारिकापुरी (द्वारिका के हाट, कृष्ण के महल, कृष्ण के मन्दिर-द्वार के ऐश्वर्य, आदि), कृष्ण के रथ, वाराणियों के भानिष्य, कामोद-प्रमोद, मुद्ध, वतिपय वैवाहिक सत्कारों आदि के वर्णन बड़े ही मरस और चित्रोपम हैं । इन वर्णनों में प्रबन्ध की श्री-बुद्धि हुई है । रविमणी और कृष्ण के रूप तथा द्वारावती आदि के वर्णनों की चर्चा प्रस्तुत अध्याय के दूसरे खण्ड में मिलेगी । प्रातः काल के समय ब्राह्मण रविमणी का पत्र लेकर जब द्वारिका पहुँचता है उस समय द्वारावती नईसी सुन्दर लगती है, मूर्खोदय की छत्रा बँसी होती है, द्वारिकापुरी का श्रमव बँसा है आदि बातों का कवि ने सीताह वर्णन किया है क्योंकि यह पुरी रविमणी की ही नहीं, आलम के भी परम प्रिय और पाराध्य कृष्ण की पुरी है । रविमणी के उद्धार के लिए सप्तद्व कृष्ण के रथ का वर्णन करते हुए कवि ने लिखा है कि बाल रूप बालिया नाम के समान पीछा नमित है, रथ मणियों से जटित है, रथ के पहिये चन्द्रहार वषट् के समान मजबूत हैं, उसमें जुते हुए चपल संघव सिंह के समान शक्तिशाली हैं, जिनके कंधों के घने बाल पक्ष के समान लगे हैं । वे पीछे अब पूँछ उठाकर चलते हैं वो लगता है मानो उड़ रहे हैं, उनकी चबलता और गति की तीव्रता देखिये—

बतराहि धिक् ना रहहि, फरकन छाँह निहारि ।
आने जाहि तुरंगमा, पाछे रहै ब्यारि ॥

शिशुपाल के व्रातियों के आतिथ्य—देरे की, जल की, पान की, फल और पकवानों की उत्तम व्यवस्था थी, बरात कुछ स्वच्छन्द वातावरण में ठहराई गई थी, अमराई में अन्यथा भवनों की भी व्यवस्था सम्भव थी । बराती तरह-तरह की रुचि के योग होते हैं फलतः वे आमोद-प्रमोद के नाना साधनों में रत थे । जैसे जानी और पण्डित जन वाद-विवाद में तन्मय थे, रसिक और कौतूहलप्रिय लोग कथा-कवितो में आनन्द ले रहे थे, धर्म-वृत्ति वाले के लिए पौराणिक लोग पुराण-वाचन कर रहे थे, उमाशवीनों के लिये नाच और जादू के खेल चल रहे थे । कहीं मत्तार गाई जा रही थी, कहीं चौपड़ हो रहा था । इसी प्रकार बरात में आये हुए हाथी और घोड़े भी उत्तम व्यवस्था का मुक्त भूट रहे थे (परन्तु इन्हें यह पता न था कि यह सारा आमोद-प्रमोद आगे चलकर उनके जान का ग्राहक हो जायगा) । युद्ध का वर्णन भी कवि ने अपेक्षित विस्तार से किया है । बाणों का छूटना, वीरों का गिरना, कवगंधी (घड़) का फड़फड़ाना, चक्र-संसाग-गदा-धुरी-कटारी आदि का प्रयोग । दत्तवस्त्र-जरासभ आदि का बख़ूर, हलधर आदि से युद्ध करना । कृष्ण और बलराम द्वारा चक्र तथा हल-भूसल का प्रयोग, भीषण युद्ध-रव, रक्त प्रवाह और कृष्ण द्वारा रुक्म के रथ से बाँध दिये जाने का विप्र वर्णन कवि ने किया है । विधिवत् विवाह की स्थिति तो आने नहीं पाई किन्तु द्वारिका पहुँचने पर वर के यहाँ जिस प्रकार का आतिथ्य, विनायक-पूजन, वर-वधू की क्रीडा आदि होती है कवि ने उसका थोड़ा-सा वर्णन किया है । अन्तिम वर्णन वर-वधू की प्रणय-रात्रि का है जिसमें रुक्मिणी की लज्जा, कम्प और धरमराहट का तथा प्रणय-केलि की तरंगों का साकेतिक विवरण है । ये सारे वर्णन थोड़े-थोड़े में ही सही मिलकर काफी हो जाते हैं, इनके कारण काव्य की ओर में समृद्धि आई है और प्रबन्ध रोचक एवं मनोग्राही हो उठा है ।

संवाद—प्रस्तुत प्रबन्ध में संवादों की कोई स्वतन्त्र सत्ता नहीं है, संवाद आवश्यकता-नुसार पिरोए गए हैं, ऊपर से जोड़े हुए नहीं लगते । संवादों के छन्द भी कथात्मक छन्दों से घृषक नहीं हैं फलतः जहाँ पात्रों की पारस्परिक बातचीत के अवसर आए हैं वहाँ पात्र स्वाभाविक रूप से ही एक दूसरे से अपनी बातें कहने सुनते पाए आते हैं । कथन प्रतिवचन का यह विधान दो तीन स्थानों पर ही है । कई एक स्थानों पर तो केवल एक-पक्षीय बातों या कथन मिलता है प्रतिकथन नहीं रक्खा गया है । उदाहरण के लिए राजा भीष्मसेन का विप्र को विज्ञेय रूप से कहना कि रुक्मिणी की पिता के समान वेद पढ़ाओ और उसे सत, दाल, पवित्र-द्रव्य धर्म प्रतिष्ठित करने वाले श्रृंगों का ही अध्ययन कराओ या साइली रुक्मिणी की इच्छा-नुसार स्थापत्य-कला विद्वानों से राजा भीष्मसेन का यह कहना कि अमुक-अमुक रीति से गौर्ध-मन्दिर का निर्माण करो । इसी प्रकार रुक्मिणी को यौवनावस्था में पदार्पण करते देखकर माता का उसे उपदेश देना कि सयात्री लड़कियों को अपना व्यवहार बदल देना चाहिए तथा लज्जा और सकोच के साथ रहना चाहिए, कृष्ण को वर रूप में पाने के लिए रुक्मिणी को गौरी से प्रार्थना, एक बार सखियों द्वारा कृष्ण के प्रति रुचि उत्पन्न होने पर दूसरी बार कृष्ण से मिलने के ठीक पूर्व यह जान लेने पर कि माता-पिता ने रुक्मिणी का विवाह कृष्ण से करना निश्चित किया है, रुक्म का मा को तथा जीरो को फटकारना,

रविमणी की ब्राह्मण से कृष्ण के पास पत्र पहुँचाने की विनय, ब्राह्मण की श्रीकृष्ण से प्रार्थना आदि संवाद एकपक्षीय ही हैं। इस स्थिति पर प्रतिक्रियन विरोध अपेक्षित भी नहीं। प्रतिक्रियनों को वचाकर कवि ने प्रबन्ध को अनावश्यक रूप से सम्बन्ध होने से बचा लिया है। इसे भी कवि का प्रबन्ध-कौशल ही मानना पड़ेगा। कौन-सी चीज किस मात्रा में प्रबन्ध में रखनी जानी चाहिए इस बात का आलम को अच्छा बोध था।

रविमणी और उसकी सखियों की बातचीत दो स्थानों पर रखी गई है, एक तो उस समय जब नव-निर्मित गौरि मन्दिर में पार्वती नियमित रूप से पूजन करने के लिए आने लगती है। इस अवसर पर एक चतुर सखी कुछ तो हास-परिहास में और कुछ सामिप्राय रविमणी से कहती है कि “गौरी की पूजा करती हो तो मन का आनन पसार कर कुछ माँग लो, छूछी सेवा मत करो।” रविमणी उत्तर देती है कि—“मैं तो अपनी माँ का सुहाग और पिता का आरोग्य माँगूंगी।” सखी के कथन में कितना अनुभव गमित है और रविमणी के वाक्य में कितना भोलापन है। सखी उसे समझाती है कि स्त्री का भाग्य उसके पति से बंधा रहता है। माता और पिता को किस वस्तु की कमी है? अपनी पूजा को प्रेम की पूजा में परिणत कर दो, द्वारावती के राजा कृष्ण को वर रूप में माँगो। उसके बाद वह कृष्ण के गुणों का, शक्ति का, सौन्दर्य का, ऐश्वर्य का, यश का, सौकुमार्य आदि का विषय वर्णन कर चलती है। कृष्ण के मोहक व्यक्तित्व से अभिभूत हो रविमणी उत्तर नहीं दे पाती। स्वाम की भूति को हृदय में घसाकर वह उसने प्रेम से भर छटती है। सखियों और रविमणी के बीच संवाद का दूसरा मौका आता है जब चंदेरी नरेश की वाराणसी आकर कुदैनपुर की सीमा पर ठहरती है और उनके आभोद-प्रमोद के गान-वाद्य को सुनकर रविमणी प्रश्न करती है कि यह भाऊ और भूदण कहाँ ब्रज रहा है? जब सखियाँ शिशुपाल का आगमन सूचित करती हैं और उसके कारण-रूप में माता-पिता की हत्या का निरादर करने वाले स्वम की करतूतों की कहानी बतलाती हैं तो रविमणी ध्यात-सी हो जाती है। सखियाँ उसे दावस देती हैं और कृष्ण को पत्र लिखने का अमोघ सुझाव देती हैं। सखियों की इन बातों का संवाद की दृष्टि से चाहे महत्त्व न भी हो किन्तु क्यानाक का विद्या-निर्देश करने में बड़ा हाथ है। उस समय का संक्षिप्त संवाद भी बड़ा रोचक है, जब स्वप्न में कृष्ण-प्राप्ति का आश्वासन स्वयं पार्वती में पाकर रविमणी अपनी माँ से समस्त क्या कह डालती है। बड़े लाठ के साथ वह अपने अन्तर्तम का रहस्य माँ से कहती है—

तुम नित कहति किन्तु की व्रता । तुनि तुनि उनहि ओर अनु राता ॥

जाकी भगति बालपनु होई । पुरव जनम संजोगो सोई ॥

और माँ उसे कोई प्रोत्साहन न देकर उल्टे निरत्नाहित ही कर देनी है—“अब इस बात को अपने तक ही रखो। स्वप्न में भी कन्याएँ अपने वर की चर्चा नहीं किया करती। यदि स्वम इस बात को सुन लेगा तो मठ की मिटा देगा और तुम्हें भी बिप दे देगा। स्वप्न में भी कन्याएँ वर को नहीं देखती तथा स्वप्न में पाई हुई वस्तु को स्वप्न ही समझा करती हैं। कन्याएँ माता-पिता के वम में रटा करती हैं और उत्तम पुत्र में पाणिग्रहण करती हैं।” माँ के उक्त कथन में मध्य-कालीन एवं अर्वाचीन हिन्दू घरों के संस्कार अंकुर रहे हैं जहाँ

कन्या को विवाह-विषयक प्रसंग में किसी भी प्रकार की स्वतन्त्रता नहीं दी जाती रही है। द्वारिका से लौटने पर ब्राह्मण और रुक्मिणी का सक्षिप्त कथनोपकथन भी उल्लेखनीय है जिसमें ब्राह्मण सख्ये में कृष्ण ने सोताह आगमन की बात करता है, रुक्मिणी हर्षातिरेक में सहसा विस्वाग नहीं कर पाती, ब्राह्मण विश्वास दिलाता है तब वह उत्कण्ठापूर्वक कृष्ण का संदेश पूछती है और उनसे सम्बन्धित सारा विवरण जान लेना चाहती है। उसकी वाणी में श्रीकृष्ण के प्रति अनन्य प्रेम और निष्ठा व्यक्त हुई है और अतिशय दीनता भी। इस प्रकार ये छोटे-छोटे सवादात्मक स्थल प्रबन्ध में नवीनता, ताजगी, सजीवता, चरित्रा-मुकूल भाव-विविधता आदि की मृष्टि करने में सहायक हुए हैं। कथनोपकथनों से पात्रों की मनोवृत्तियों का भी निदर्शन हो सका है और इस प्रकार उनके चरित्रों का चित्रण भी। जैसा पहले कह चुके हैं सरल स्वाभाविक ढंग से ही सवाद रचने गये हैं। इनकी अति नहीं है और न अल्पताभाव ही है। ये कथा की धारा में यथावश्यक रूप से समो दिये गये हैं।

मार्मिक स्थल—प्रबन्ध की योजना में कान्यालोचक मार्मिक स्थलों की पहचान की बात करते आए हैं। प्रस्तुत कथा-काव्य में निम्नलिखित स्थल बड़े मार्मिक हैं—(१) चंदेरी नरेश शिशुपाल का विवाह के लिए आगमन जान लेने पर रुक्मिणी की दशा, (२) रुक्मिणी का कृष्ण के नाम पत्र जिसमें उसमें आत्मदशा का वेदनापूर्ण निवेदन किया है, (३) रुक्मिणी का पत्र पढ़कर कृष्ण की मनोदशा, (४) कृष्ण का संदेश प्राप्त होने तक रुक्मिणी की चिन्ता। हम देखते हैं कि इन कथा प्रसंगों की मार्मिकता का कवि ने पूरी रसज्ञता और मार्मिकता से उद्घाटन किया है। कुन्दनपुर की सीमा पर अनभीष्ट शिशुपाल के आगमन से रुक्मिणी को वय का सा आघात पहुँचता है। विधाता का यह परिहास उसे असह्य हो उठता है। इस की जगह धना काग नैसे शोभित हो सकता है? हुरी-मरी रुक्मिणी दुःख से विवर्ण हो जाती है। उसकी दशा जल के अभाव से ग्रस्त मीन सी हो जाती है—

हरित घेत मइ स्वाम सनेही। ता मइ रहै मीन हुइ बेही ॥

सत्तर्क सनक मोर के द्वारे। मियै न नेह मोर से न्यारे ॥

पिउ पिउ प्रात अघार है, पार स्वात की एक।

चात्रिय और न मिय भरहि, सागर सरित अनेक ॥

प्रबोध सखियाँ उसे समझाती हैं कि हमारी मंत्र के समाव एक बात सुन लो—यदि तुम्हारे कृष्ण तुम्हें न मिलें तो तुम अन्तिम उपचार के रूप में अपने प्राण दे देना। हम सब और तुम्हारी माँ भी तुम्हारे बिना जीवित न रहेगी लेकिन मीन की घड़ी जाने में अभी सोलह पहर समय शेष है। शीघ्रपामी दूत के हाथों अपनी दशा का निवेदन करते हुए कृष्ण को पत्र भेजो, अपना चैतन्य कायम रखो और श्रीकृष्ण तुम्हें उसी प्रकार मिलेंगे जैसे “दमयन्ती को नल मिले,—सीता को श्री राम।” सखी की बातों से प्रेरित हो रुक्मिणी श्रीकृष्ण को पत्र लिखती है। पत्र क्या है जैसे उसकी अन्तरव्यथा का मूर्त रूप ही हो। वह अपने को कृष्ण की दासियों की दासी बतलाती है, कृष्ण के पूर्व जन्मों के गुणों का स्मरण दिलाती है, उन्हें पाने के लिए अपनी पूजा-अर्चा का कथन कहती है और बताती है कि किस प्रकार स्वयं पार्वती ने उसे विश्वास दिलाया था। जिस दिन से उन्होंने मुझे आशा दँवाई है मेरे प्राण तुम्हारे चरणों के निकट ही रहते हैं—

झारी मन की झोरि, गाढ़े गहियहु साजना ।
छोड़हु प्रीति न तोरि, तन जिमि मुड़िया डोर नइ ॥

माता-पिता की इच्छा के विपरीत स्वम के आचरण और सिन्धुपाल के बारात ले आने की सारी कथा उसने लिख दी । वह कहती है—हे स्वामी ! तुम दूर समुद्र के पास बसते हो, यहाँ शत्रु मृत्यु के मगान निकट आ गया है । यदि आप रक्षा करें तो करें अन्यथा मुझे मौत का ही आसरा है । ऐसी मार्मिक वाक्यावली बता किसके हृदय को द्रवीभूत न करेंगे—

विसहर बाल कठ ढिग घायो । गाररु सागर तीर बसायो ॥
कठ प्राण रसना सौ नामहि । पयिक बसेर करे विश्रामहि ॥
चाह चाइ अचरन छहराहीं । दिन फिरि आवत सौं फिरि जाई ॥

वह कहती है—प्रिय कृष्ण के आने की अवधि का आधार दे दे कर मैं अपने प्राणी की किसी प्रकार रोके हुए हूँ अन्यथा प्राण तो विमर्जित होने के लिए बार-बार अचरो तक आ जाते हैं । इधर अश्रु भी अनवरत बरसते हैं, हे प्रिय ! अविलम्ब आने की कृपा करो, गज-मोचन की कथा सुनकर मुझे आपकी कृपा का भरोसा हो गया है । अपना सारा दुःख मैं लिख नहीं सकती क्योंकि समय कम है, व्यथा की कथा अनन्त है—

अलप विलो पत्री है सोई । बहुत लिखौं तो पोषी होई ॥
यह दुख अलप बहुत करि जानहु । अंक अंक पोषी करि जानहु ॥

मेरे कातर प्राण रसना पर आकर टूट्टे हुए हैं, रसना जब आपका नाम रटते-रटते थक गई तो जीब और हाथ को संलग्न उठानो पड़ी । हे नाथ ! अब विलम्ब मत कीजिएगा, पहले गौरी के मन्दिर में पधारिएगा यहीं मुझे शरण में लेकर फिर शत्रु से निपटियेगा । वह समय बताइये जब मुझे आपके दर्शन होंगे, उस समय तक मेरे लिये एक-एक पल एक-एक वर्ष-सा बीतेगा । मैं लज्जा छोड़कर आपसे टिढ़ाई कर रही हूँ, उसका कुरा मत मानिएगा ।

ऐसे हृदयद्रावक पत्र को पढ़कर कृष्ण भी द्रवीभूत हो उठते हैं । पुरातन प्रीतिरीतियों का उन्हें स्मरण हो आता है, बार-बार पत्र पढ़ने हैं और उमे हृदय से लगाने हैं (यहाँ प्रेम का समरूप देखा जा सकता है) । स्मृति के जल में सिंचित होते हो हृदय में पुरातन प्रीति की ज्वाला पचक उठती है जैसे चूने की अग्नि—

बिरह बुझानी सुरति जल, सौं बत उठी मु सागि ।
प्रीति पुरातन प्रज्वली, ज्यों जूने की घायि ॥

वियोग का पत्र पढ़कर पुलक-अस्वेद से कृष्ण का हृदय भीम गया । रविमयी के स्मरण और उसके पुत्र की कथा से कृष्ण के हृदय में ऐसी वेदना हुई जैसे कलत्र में बरछी की अंगी घँसकर पीछा पहुँचाती है—

आलिन देखे आखर जेते । होय पैठि पंजर जिन्हि रेते ॥
शिथिल हस्त धोरज नहि धरई । पत्री छूटि छूटि भुध परई ॥
भ्याकुल जमि विसहर विस चड़ई । छाती भर की पाती पड़ई ॥
होय तरकर नैनहु जल सरबत । कागद भी कासी कर करबत ॥

जो मुख भावहि भालर खरे । रोम रोम सर हृद संचरे ॥
पदो न जाई विषोगिन चोरी । हीये सकेत सास भइ भीरी ॥

पत्र पढ़कर कृष्ण को आँखें खाल हो आई, अश्रुपात होने लगा, हृदय भर आया, प्रेम उमड़ने लगा । रुक्मिणी की व्यापक सहस्रगुनी होकर कृष्ण को व्यापी । विरह के जिस विप्रेते दशा ने रुक्मिणी को घसा या उसका विष कृष्ण पर चढ़ गया । ऐसी ही हृदयदायक दशा को कवि ने सविस्तार वर्णन किया है । पत्र पढ़ने पर कृष्ण की प्रेम-द्रवित स्थिति का बड़ा ही जीवन्त चित्रण कवि कर गया है । कृष्ण की यह प्रेम विह्वलता उन्हें कर्मोद्यत कर देती है ।

उधर कृष्ण के आने तक रुक्मिणी चिन्तित रहती है । उसके मन में भी तरह-तरह के भाव उठते रहते हैं—ब्राह्मण पहुँचा या नहीं, कहीं उसे कुछ हो तो नहीं गया, यदि समय पर कृष्ण नहीं आये तब तो मेरी भस्म भी किसी को न मिलेगी । एक-एक पल वह भँवर रही थी और मरने का उपाय सोच रही थी । कथा की दृष्टि से इस छोटे से काव्य में ये ही विशेष भाविक प्रसंग हैं जिनका कवि ने पर्याप्त मनोयोग एवं सहृदयता से वर्णन किया है । पाठक इन प्रसंगों को पढ़-मढ़कर हृदय की मुक्तभावस्था या रसदशा तक धार-धार पहुँचता है ।

चरित्र चित्रण और मनोविश्लेषण—मध्ययुग का प्रदम्बकार कवि प्रबन्ध रचना करते समय पदबन्ध या कथा तत्त्व को ही विशेष महत्व दिया करता था । आलम की प्रस्तुत रचना में भी चरित्रादि का चित्रण तो हुआ है पर चरित्र तत्त्व को अतिराम प्रमुलता प्राप्त नहीं हो सकी है फिर भी चरित्रों की रेखाएँ उभरी हुई हैं और हम प्रकृति भेद से उन्हें पहचान सकते हैं ।

पुरुष पात्रों में कृष्ण और रुक्म (जमरा नायक और खलनायक) के चरित्र महत्वपूर्ण हैं, भीष्मसेन और सिंघुपाल के गौण । कृष्ण तो मनुष्य के रूप में आचरण करने वाले साक्षात् ईश्वर ही हैं । उनके ईश्वरत्व का सकेत कवि ने स्थान-स्थान पर किया है । उदाहरण के लिए द्वारावती वर्णन के प्रसंग में, सखियों द्वारा उनका गुणावली वर्णन के प्रसंग में, पार्वती और रुक्मिणी के बीच होने वाले वार्तालाप के सदर्भ में, रूप पर चढ़कर कुन्दन-पुरी आते समय, कुन्दनपुरी में पहुँचने पर जब सींग उन्हें देखते हैं उस समय तथा जब सशस्त्र और सजग मेना के बीच से वे रुक्मिणी को उठा ले जाते हैं उस समय, किन्तु पात्रों का यह देवी स्वरूप आज हमें विशेष प्रभावित नहीं करता । कृष्ण का जो मानव मुलभ स्वरूप है वही हमारे अन्तःकरण का स्पर्श करता है, इस दृष्टि से हम उनमें मानव मानवीय गुणों की भी प्रतिष्ठा पाते हैं । उदाहरण के लिए रुक्मिणी का पत्र पढ़ने के अनन्तर श्रीहृण की जो मनोदया चित्रित की गई है वह अत्यन्त मनोवैज्ञानिक रीति में उनके स्नेही स्वरूप को उभार कर सामने ला देती है । जिस विस्तार और त्वरा के साथ कवि ने कृष्ण के हृदय में उठने वाले भावों के उबार का चित्रण किया है—कुन्दनपुरी के ब्राह्मण के आगमन की बात सुनते ही उनकी उत्सुकता, अधीरता, प्रणय-भावोद्रेक, स्मृति, रोमांच, प्रस्वेद, अश्रुपात, मनोगत चाचल्य, झूलवत पीड़ा, चित्त की बेचैनी, अतर्कित, स्वासोच्छ्वास आदि का जो उद्देगमय स्वरूप कवि ने चित्रित किया है—उसे देखकर कृष्ण के प्रेमी हृदय का पता चलता

३। कृष्ण का प्रेमी स्वरूप इतनी सघनता और तीव्रता के साथ बहुत कम दिसाया गया है। उन्हें अपने प्रेम करने वाले की पीड़ा अमहस हो उठती है, वे बिना सोच-विचार किये केवल भावों की प्रेरणा से ही रक्षिमणी के उद्धार के लिए उद्यत हो जाते हैं। जहाँ उनका अन्तर्वासि जाना स्थली पर अत्यन्त सम्मोहक दिखलाया गया है वहाँ खीरसा में वे स्वयं, जरासभ, शिशुपाल और दसवक्र जैसे दैत्यो के भी दाँत खट्टे करते पाये जाते हैं। स्वयं खलनामक है जो कथा के फलागम में भीषण बाधा है। वह बहुत ही उद्दण्ड, निर्भीक, स्वेच्छा-चारी, माता-पिता की आज्ञा की अवहेलना करने वाला, उनका अपमान करने वाला, दुःशीत्र, उद्धत, क्रोधी, अपरिचय्यो, आनन्द-अमोद में लिप्त, समयन धारण करने वाला, लोगों से भय दिखाकर काम लेने वाला, मित्रों को माता-पिता से अधिक मानने वाला, निविचार कार्य करने वाला प्राणी है। अपने दुष्कृत्य के लिए जब वह उचित दण्ड पाता है—पराजय और स्वयं से बाँध दिया जाना—तब कभी जाकर उसे जग्गा भाती है। भीष्मसेन कुन्दनपुर के राजा और रक्षिमणी के पिता हैं। वे अत्यन्त सरल प्रकृति वाले, कृष्ण भक्त, अपनी सत्ति के प्रति अनिश्चय वास्तव्य भाव रखने वाले, उदार, सहिष्णु, क्षमाशील और अतिथि-परायण व्यक्ति हैं। शिशुपाल द्विधली मनोवृत्ति वाला, अपनी बुद्धि में काम न लेने वाला, जरा-सी बात में पूल उठने वाला, विवेकहीन व्यक्ति है। इसी से तो सुख की राशि छूटने के लिए जानकर वह दुःख और सताप के डेर धटोर लाता है।

स्त्री पात्रों में रक्षिमणी काव्य की नायिका है। सती पार्वती की भक्त और लज्जा-वती, मुनीति, माता पिता को ही अपने जीवन का सर्वस्व समझने वाली अवोध कन्या है। उसके चरित्र में हम विकास होते हुए भी देखते हैं—शिक्षा-दीक्षा प्राप्त करके लक्ष्मी-सी रूपवती रक्षिमणी मरुस्थली-सी जानबनी हो जाती है, भोली-भासी रक्षिमणी को हम कृष्ण की अनन्य अनुरागिनी के रूप में चित्रित होने देखते हैं। वह माता पिता की आज्ञानुवर्तिनी गौरि में विश्वास करने वाली, विनम्र, सहृदय, प्रिय के प्रति निष्ठावान तरणी है। इनके व्यक्तित्व के चित्रण में कवि ने प्रभुर मनोविदग्ध-शक्ति का परिचय दिया है—ब्राह्मण के द्वारावती में लौटने में विलम्ब होने पर उसकी जो उत्कण्ठा और विकलता दिखाई गयी है वह इस तथ्य का सबसे सुन्दर उदाहरण है। सखी द्वारा कृष्ण की वार्ता जब वह पहली बार सुनती है उस अवसर पर भी उसकी मनोभावनाओं का चित्र पूर्णतः भावविज्ञान सम्मत है। ब्राह्मण के लौटने के बाद से कृष्ण के रथ पर बैठने तक की अवधि के बीच के रक्षिमणी के सारे चित्र अथवा व्योरे अतिदाय मनोवैज्ञानिक हैं। सकल-विकल पूर्ण उसकी जो मातृ-सिक्त स्मृति इस सन्दर्भ में चित्रित हुई है वह देखने योग्य है। अतः-प्रतः तक उसकी दोन मनोदशा के चित्र अत्यन्त सघन हैं। रक्षिमणी की माँ मूर्तिमती मध्ययुगीन हिन्दू गृहिणी है जो अपनी कन्या की मनोवाछाओं को दमित करके रखने में विश्वास करती है, पुत्र की भी फटकार छुप-चाप सहन कर लेती है, लज्जा और सबोध की मध्यकालीन मर्यादाओं में अपनी कन्या को बंधे रहने की सौम्य देती है—

माई देखि छांगनि जनि डोलहि । पितादचन सुनि ऊच न दीतहि ॥

रघुम देखि खरी दुरि जाहू । राजहि देखत राजन लाहू ॥

भोर उठहु तारन की छाहीं । बेरो सहस संग मिलि जाहीं ॥

सुधी दिष्टि भुमि संग जाही । खरग धार जिमि मारग धाही ॥
चाँदहु ते धूधट करि लेही । ते कन्या कुल पहरो देही ॥

उसकी इन बातों से हम उसका बीर और दवा हुआ सन्तुष्ट-मा व्यक्तित्व देखते हैं, रुढ़ि और परम्परागत ढंग का अविकसित व्यक्तित्व । इस प्रकार इन दो-चार रेखाओं में ही माँ का चरित्र प्रकट हो उठता है, उसके सोचने का ढंग भारत के एक अपठ वर्ग की स्त्री जाति की मनोभावनाओं को व्यक्त करता है और वह अत्यन्त मनोवैज्ञानिक है । सखियों बनेक हैं अत स्पष्ट ही उनका कोई एक चित्र सामने नहीं आता फिर भी वे बड़ी विदग्ध हैं । जो सखी रुक्मिणी में कृष्ण का अनुराग जगाती है वह तो बड़ी अनुभवी और जगुर है तथा अपनी प्रिय सहेली रुक्मिणी को सखी हितैषिणी भी । उसे मन्त्र-ही बात कहकर कि शिशुपाल को ही यदि पात रूप से स्वीकार करना पड़े तो मर जाना भला परन्तु मरने के पूर्व कृष्ण को पत्र भेजने का जो उपाय बघाती है उसकी सूक्ष्म-सूक्ष्म वेजोद है । इन महीमियों में बड़ी आत्मीयता है, बड़ा सद्भाव है ।

एक दो प्रसंग और भी हैं जहाँ पात्रों का मनोविज्ञान देखने योग्य है जैसे रत्न के मय से पड़ित और ज्योतिषियों का वह न कह सकना कि रुक्मिणी और शिशुपाल के विवाह का योग ठीक नहीं, उनमें सदा अनबन रहेगी । द्वारिका में कृष्ण के मठ के द्वारपाल का उपेक्षा और अपमान की दृष्टि से कुन्दनपुर के बाह्य की ओर देलना भी बड़ा अर्थगोमंत है तथा औरों को हीन भाव से देखने की उसकी वृत्ति घोषित करता है । कृष्ण के कुन्दनपुर पहुँचने पर कोई कहता है कि राजा भीष्मसेन ने निमंत्रण देकर उन्हें बुलाया है, कोई कहता है कि वे स्वेच्छा में फौज लेखने के लिए आये हैं । कोई कहता है कि वे राजाओं से बदला लेने के लिए आये हैं, कोई कहता है कि वे कलह अवश्य करेंगे । रत्न झूठ होकर कहता है कि एक कृष्ण के आने से गया होता है, नहो तो उन्हें सारी येना सहित जकेले ही देर लूँ । कुन्दन ने कहा—मनुष्य को आत्मदमाघा से विरत हो रहना चाहिये और अपने को छोटा ही समझना चाहिये । यहाँ हर वाक्य अलग-अलग व्यक्तियों के चरित्र की तो व्यक्त कर ही रहा है, समूह की मनोवृत्ति की भी अच्छी तरह भोषित कर रहा है और इस प्रकार हम कह सकते हैं कि कवि भ्रष्टि ही नहीं समष्टि का चित्र प्रस्तुत करने में भी पूर्णतः सफल है । समूह का चित्र प्रस्तुत करने का एक मौका वह भी है जब कृष्ण रुक्मिणी-हरण करके चल देते हैं और लोग हाव उठा-उठाकर चिन्ताते हैं, भोजन छाड़-छोड़कर भागते हैं तथा मारो-भारो, पकड़ो-पकड़ो बोलते हुए पीछा करते हैं । यद् चित्र भी अत्यन्त सजीव है ।

काव्य-कोटि और रत्न का जहेश्व—रुक्मिणी के उद्धार की क्या को ही लेकर यह काव्य मूलतः चलता है । रुक्मिणी और कृष्ण के विवाद जीवन का खण्ड-वृत्त या एकदेशीय क्या लेकर चलने के कारण यह काव्य 'सष्ट-काव्य' कहा जायगा । सोदी-नी प्रारम्भिक चारों कुन्दनपुर की और पुन तथा कन्या के जन्म आदि की, केवल प्रस्तुत वृत्त की पूर्णता देने की दृष्टि से रबही गई है, इसमें न तो अवानर कथाएँ हैं और न पात्रों के दीर्घकालीन जीवन का पूरा निवरण ही इसमें है । रुक्मिणी के कृष्णानुराग और कृष्ण के हरण प्रेम का प्रदर्शन ही मुख्य है जो एक घटना के चित्रण द्वारा सम्पन्न हो गया है और प्रणवी युगल का मिलन होते ही काव्य भी समाप्त हो जाता है । एक छोटे से उद्देश्य को लेकर चलने के कारण यह खण्ड-

चतुर्थ अध्याय

रोति-स्वच्छन्द काव्य का अध्ययन : कला पक्ष



१. स्वच्छन्द धारा के कवियों
का कला विषयक दृष्टिकोण
२. भाषा का स्वरूप
३. अलंकार योजना
४. छन्द विधान

★

स्वच्छन्द धारा के कवियों का कला-विषयक दृष्टिकोण

स्वच्छन्द धारा के कवि समसामयिक काव्य-परंपराओं से परिचित थे इसमें सदेह नहीं, क्योंकि किसी सीमा तक वे भी उन प्रभावों को लिए हुए चल रहे थे, फिर भी उन्होंने अपनी अलग काव्य-लोक बनाई इसमें सदेह नहीं। कुछ कवियों ने तो बहुत स्पष्ट रूप से ही परम्परागत काव्य से अपने काव्य-मार्ग की भिन्नता सूचित की है जैसे घनआनन्द और ठाकुर, जिन्होंने कह दिया है कि और लोग तो कवित्त रचते हैं किन्तु मेरे कवित्त तो मुझे ही स्थापित करते चलते हैं अर्थात् रीतिबद्ध कवि बीरो के तोप के लिए लिखते थे जिसके कारण उनकी कविता में कारीगरी, चमत्कार, प्रदर्शन आदि के तत्व उभर कर आ गए हैं जबकि इसके विपरीत रीतिमुक्त कवि आत्मतोष के लिए, अपना जी हसका करने के लिए कविता लिखा करते थे—‘लोग हैं लागि कवित्त बनावत मोहि सो मेरे कवित्त बनावत’ कहकर घनआनन्द ने स्पष्ट ही परम्परागत कवियों और काव्य से अपना मार्ग-भेद सूचित किया था। यह बात घनआनन्द के युग के काव्य-मर्मज्ञों ने स्वीकार भी की थी। ब्रजनाथ ने घनआनन्द की प्रशंति में जो कुछ कहा है उससे भी यही प्रमाणित होता है कि घनआनन्द सरीखे कवियों की कविता समसामयिक कविता के मेल में न थी। उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि घनआनन्द परम्परागत शैली के कवियों से भिन्न स्वच्छन्द प्रवृत्ति और पद्धति के कवि थे और यह परम्परा-स्वातन्त्र्य ही उनका भेदक गुण है जो उनके भावलोक में तो देखा ही जाता है, भाषा शैली, अथवा शिल्प पक्ष में भी लक्षित होता है और इसी कारण उनके तथा अस्यान्य स्वच्छन्दमति कवियों के काव्य में चित्त-विस्तारिणी शक्ति भरी हुई है। मन-प्राण से घनआनन्द के कवित्तो पर भृगु प्रशंतिकार लिखता है कि घनआनन्द द्वारा बरसाया गया एक-एक वर्ण (अक्षर) स्वाति-जल के समान है जो छन्दों की सुतियों (सोपियों) में पड़कर मोतियों के समान प्रेम की आभा झलकाता दिखाई देता है। ये सुन्दर मोती सहज ही हाथ आने वाले नहीं—इनका सौंदर्य भी सहज गम्य नहीं, वह विशेष दृष्टि धन और साधना-सापेक्ष है। ये कवित्त के मोती चित्त के डोरे में पिरो रखने लायक हैं और ऐसी सुन्दर पानि-

भरी कवित्त-मुक्ताओं का हार कठ का हार ही बनने के योग्य है (कण्ठस्थ रखने योग्य है) उसकी इससे अतिरिक्त दूसरी न तो शोभा ही है और न सार्थकता ।

यह ठीक ही कहा गया है कि घनआनन्द के काव्य में सुन्दर, विमल और बहुत से अर्थ भरे हुए हैं । प्रशस्तिवार यह भी कहता है कि घनआनन्द के काव्य के सौंदर्य के मूल उत्स तक सहज ही, एक बार के ही पारायण से नहीं पहुँचा जा सकता, बहुत यत्न से ही वह सौंदर्य हाथ लगता है । ऐसी 'परम सुदार' अनौखे सचि में टली हुई एक सी नवीन भुन्दर, सुगढ़ और अटूठी बाणी वाली कविता मौक्तिक-आभ ही है, हर तरफ से चमकती हुई—पानीदार और अर्थवती । ब्रजनाथ ने एक बात और कही है घनआनन्द की बाणी (भाषा) का बखान बुद्धिजीवी (हृदयहीन) नहीं कर सकते इसलिए बोरे बौद्धिक जीवी या बुद्धि भ्रमवासियों के लिए घनआनन्द की कविता ऐसी ही है जैसे गंधे को दाख (अमूर) बखाना । नेह की चोट खाया हुआ, हिय आलिन प्रेम की पीर उका हुआ और चाह के रंग में भीगे हुए हृदयवाला जीव ही घनआनन्द की कविता के गूढ़ भेद को जान सकता है, जो ऐसा नहीं वह (पद्य) उनकी बाणी के मर्म को बजा जान सकता है, बखानना तो बहुत दूर की बात है । इन्हीं गुणों के कारण घनआनन्द की कविता ऐसी है कि जो उसका थोड़ा-सा भी रस पा जाता है उसे पढ़े बिना नहीं रहता । ठाकुर ने भी इसी प्रकार अपने युग के कवियों से अपना स्पष्ट प्रत्यान-भेद सूचित किया है । उनके स्वर में तो थोड़ी लसकार भी है । उन्होंने कहा है कि प्रमागत पैली की कविता को तो मैं कविता ही नहीं समझता जो देने के समान समा के बीच में लुढ़का दी जाती है तथा जिसमें बस वही पिटी पिटाई उपमाओं मीन, मृग, खजनादि को भोज दिया जाता है । स्वच्छन्द धारा के अन्य कवियों ने इतने स्पष्ट रूप से अपना मतव्य नहीं प्रस्तुत किया है किन्तु उनकी काव्य मृष्टि के अनुशीलन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचे बिना नहीं रह सकते कि ये सभी कवि काव्य-शिल्प के सम्बन्ध में लगभग एक-सी दृष्टि रखते थे और बहुत कुछ समान आदर्शों को लेकर चल रहे थे ।

रसखान की कला-विषयक दृष्टि

भक्त भावापन्न और परमप्रेमी रसखान ने अपनी काव्य दृष्टि के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा है परन्तु उनके काव्य का अन्तर्दर्शन उनकी कला सम्बन्धिनी धारणा का थोड़ा बहुत उद्घाटन अवश्य कर देता है । काव्य के कला पक्ष का उनमें न तो ह्रास ही मिलता है और न उसका अभाव ही, प्रत्युत अनेक दृष्टियों से तो उनके काव्य में सौन्दर्य का अभाधारण विधान भी देखने को मिलता है । उदाहरण के लिए उनकी भाषा की सफाई और प्रवाह को लिया जा सकता है, उनके शब्द-ग्रहण एवं भाषा-प्रयोग विषयक आदर्शों को लिया जा सकता है । वे प्रयासहीन भाषा-प्रयोग के कायल थे । भावानुभूति की भगिमा से ही भाषा की भगिमा प्रनूत होनी चाहिए । इसी प्रकार व्यक्तित्व के ही अनुरूप भाषा भी होनी चाहिये । प्रचलित शब्दों और प्रयोगों का नया विधान, सस्कृत, फारसी, अरबी, बुन्देली, राजस्थानी शब्दों, प्राचीन शब्दावली, साहित्यिक परम्परा आदि नाना स्रोतों से वे शब्द-संग्रह करने के पक्ष में थे । इस प्रकार शब्दों के ग्रहण में उदारता, तदन्व शब्दों के प्रयोग पर बल पाण्डित्य प्रदर्शन में दूर सामासिक पदावली का अभाव आदि उनके भाषा सम्बन्धी आदर्श थे तथा ये आदर्श स्वच्छन्द कवि के अनुरूप ही थे । भाषा प्रयोग के सम्बन्ध में उनकी उदार दृष्टि तरह-तरह के विधानों

से भाषा को समृद्धि दिलाने की ओर ले गई थी। प्रयोग वैशिष्ट्य शब्दों के नितात निजी अथवा वैयक्तिक प्रयोग जिसके द्वारा भाषा में विशेष सामर्थ्य आई है और व्यङ्ग्यता पैदा हुई तथा मर्मस्पर्शिता भी उनकी भाषा के प्रधान गुण हैं। भाषा में स्वच्छता, सरसता, प्रवाह प्रयोगों को ही मुहावरों के समान ससक्त बनाने की चेष्टा उनकी भाषा विधान की अन्य विशेषताएँ हैं। प्राचीन भाषाओं के शब्दों को सल्मम नहीं बरन्तदभव रूप में ही ग्रहण कर वे उसे वज्रभाषा की प्रकृति के अनुरूप ही रखना चाहते थे। अपनी भाषा को अधिकाधिक व्यङ्ग्य-क्षम और सरस बनाने के पक्ष में वे थे।

रसखान अलकारों की सायास योजना के कायस नहीं थे, वे साधन को साधन के रूप में ही रहने देना चाहते थे। उनके लिए कथ्य महत्वपूर्ण था कथन शैली नहीं। अपनी बात को अपने सहज ढंग से ही कहने में उनका विश्वास था। वे अभिव्यक्ति की मनो-रमता, कथ्य की महत्ता और कथनकर्त्ता की अनुभूति को सर्वादि से ही समझ मानते थे। अभिव्यक्ति व्यक्तित्व की प्रकाशिका दुआ करनी है इसलिए व्यक्तित्व ही अभिव्यक्ति दिशि का नियमन करने वाली वस्तु है, कोई रीति का प्रत्य स्वच्छन्द कवि की शैली का निर्णायक नहीं हो सकता। अलकार रसखान क्या बहुतेरे स्वच्छन्द कवियों में जब अनिवार्य और अपरिहार्य हो गये हैं तभी व्यवहृत हुए हैं और ऐसे अलकार जो चमत्कारमूलक नहीं हैं बरन् भावोत्कर्ष-कारक हैं। अनपेक्षित रूप में प्रयुक्त अलकार रसखान की दृष्टि में अनावश्यक ऐश्वर्य में जिनसे सहज ही बचा जा सकता है। रसखान की सरस प्रकृति इन ऐश्वर्यों और मुकुमारताओं को मोड़ नहीं पाती थी। सीधी-सी बात और सीधी-सी अभिव्यञ्जना ही उनका काव्यदर्श था। बिना अभिव्यक्ति की अनिवार्यता के उनमें अलङ्कृति नहीं मिलेगी। यही बात बोधा, ठाकुर आदि में भी देखी जाती है किन्तु इनके दृष्टि में अलकार से रहित होने का अर्थ यह नहीं मान लेना चाहिए कि सौंदर्य के साधनों से इनका विरोध था।

छन्द आदि के क्षेत्र में रसखान ने कुछ प्रचलित छन्दों को ही स्वीकार किया है तथा उनके सूक्ष्म नियमों की अवहेलना कर दी है जिससे यह पता चलता है कि भाषा के बाहकों में स्वच्छता और स्यात्मकता ही विशेष अपेक्षित तत्त्व हैं। बाहनी की प्रचुरता अथवा उसकी छोटी-छोटी बातों के पचड़े में पड़ना वे ठीक नहीं समझते थे।

आलम की कला-विषयक दृष्टि

आलम भी भाषा की बेचीदगी और वज्रता में विश्वास नहीं रखते थे किन्तु उनमें रसखान की सादगी और उनकी-सी भाषा की घारावाहिकता नहीं मिलती। समस्त वे सच्च्यममार्गी थे, वे काव्य में कला-पक्ष को थोड़ा महत्त्व अवश्य देते थे पर वह महत्त्व निश्चय ही अत्यधिक न था। कलात्मकता उनके समीप भावात्मकता से कम महत्त्व रखती थी। वे काव्य के शैली अथवा प्रसाधन पक्ष की उपेक्षा नहीं करते थे बरन् उसके सजाने सवाराने में विश्वास करते थे। उन्होंने अपनी भाषा-शैली के लिये अपने ही अलकार ग्रहण किये जितना उनकी कविता-कामिनी वहन कर सकती थी, अतिरिक्त सौन्दर्य प्रसाधन उनके लिये त्यक्त थे, परन्तु काव्य की बहिरंग शोभा के सर्वाधन की ओर उनकी निश्चित अभिरुचि थी इसमें संदेह नहीं। इस दृष्टि से स्वच्छन्दमति कवियों में आलम और द्विजदेव पर रीति की छाप कुछ अधिक थी ऐसा मानना पड़ेगा। काव्य रचना के क्षेत्र में उनका पथ कदाचित् समन्वय का पथ था।

न भाव आहत हो न भाषा के सौन्दर्य को बाँच आये यही उनका प्रयत्न था और इसी सतुलन के निर्वाह में उनके काव्य-सौन्दर्य का मर्म निहित समझना चाहिये ।

शब्दों के विशिष्ट प्रयोगों अथवा विशिष्ट प्रकार के शब्दों के प्रयोगों आदि के द्वारा वे भाषा में सौन्दर्य लाने वाले कवि थे तथा अपनी भाषा-शैली को वैशिष्ट्य प्रदान करने में विश्वास करते थे । रीति-स्वच्छन्द धारा के सभी कवियों में यह बात देखी जा सकती है । उनकी भाषा-शैली में उनका एक निजीपन मिलेगा । रसखान, घनआनन्द, बोधा, ठाकुर, द्विजदेव सभी अपनी भाषा-शैली विषयक वैशिष्ट्य के कारण पहचाने जा सकते हैं । रीति-घट्ट कवियों की दीर्घ सूची में इस शैलीगत वैशिष्ट्य वाले कवि गिनती के मिलेंगे । भाषा के स्वरूप के सम्बन्ध में आलम भी व्रजभाषा के निजी स्वरूप की सुरक्षा में विश्वास रखने वाले कवि थे । संस्कृत अथवा अरबी, फारसी के वाङ्मय में व्रजभाषा का स्वरूप ही बदल देने की प्रवृत्ति उनमें न थी । विविध भाषाओं के ज्ञान के कारण उनकी भाषा पचमेल खिचड़ी नहीं बनने पाई है । रसखान के ही समान उनकी भाषा भी संस्कृत, फारसी आदि के शब्दों को तद्भव रूप में ही लेकर चली है । अपनी काव्य-भाषा की प्रकृति और प्रवृत्ति की सुरक्षा को उन्होंने कवि का प्रमुख धर्म माना था । अपनी भाषा में अन्यान्य बोलियों के शब्दों को ग्रहण करने की उदारता, मुहावरों और कहावतों का प्रयोग, चित्रमत्ता और मार्वात्मकता का विधान, माधुर्य का समावेश और सुन्दर उक्तियों का प्रयोग करते हुए उन्होंने काव्य के कलापक्ष को कुछ निखरे हुए रूप में उपस्थित करने को चेष्टा की है ।

आलम स्वच्छन्दधारा के अन्य कवियों की अपेक्षा अधिक अलंकार-प्रिय थे । अनुप्रास, यमक आदि के द्वारा भाषा में नाद-सौन्दर्य, लालित्य आदि के मृजन में उनका विश्वास था, तथा प्रसंगानुकूल अलंकारों की योजना द्वारा भाषा को प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुत करना भी उन्हें आता था । किसी सीमा तक आन्तरिक काव्य-रीतियों से भी आवद्ध थे । अलंकारकादी न होते हुए भी अलंकारों की महत्ता और उपयोगिता में उनका विश्वास था । छन्द के क्षेत्र में हम उन्हें किन्हीं नवीन छन्दों की ओर आकृष्ट हुआ नहीं पाते, हाँ प्रबन्ध रचना करते हुए उन्होंने अवश्य दोहा, चौपाई शैली ग्रहण की है । उनका असाधारण भाषाधिकार इस बात से प्रमाणित होता है कि उन्होंने व्रज के साथ-साथ अवधी के प्रयोग में भी बड़ी माहिरी प्रदर्शित की है । इस प्रकार वे कवि की भाषा-मामर्श में विश्वास रखने वाले कवि थे । प्रबन्ध रचना में उनकी दृष्टि सरल और सहज शैली के विधान पर थी तथा प्रबन्ध योजना में वे प्रबन्ध के सभी तत्वों के सतुलित विनियोग में विश्वास रखते थे । यह सतुलन उनके समय कथा-काव्यों में असाधारण मौलिक प्रतिष्ठित करने में सहायक दृष्टा है । वर्णनों के लिये तो अलंकारों की उपयुक्तता आलम ने भी स्वीकार की है । वर्णन की कुशलता के बिना सफल प्रबन्ध-काव्य नहीं लिखे जा सकते । छन्द-योजना के सम्बन्ध में आलम विनोप सतर्क नहीं पाये जाते ।

घनआनन्द की कला-विषयक दृष्टि

घनआनन्द की कुछ उक्तियों को लेकर मुनी विवेचकों ने उनकी काव्य-दृष्टि का सधान किया है । इसमें तो सन्देह नहीं कि उनकी वे उक्तियाँ उनकी काव्य-दृष्टि का उद्घाटन अवश्य करती हैं, परन्तु वे उक्तियाँ साकेतिक ही हैं । जहाँ उन्होंने कविता द्वारा आत्म-

निर्माण की बात कही है वहाँ उन्होंने यह तो बहुत स्पष्ट कह ही दिया है कि 'कविता हृदय की वस्तु है, हृदय से उत्पन्न होती है और रचयिता के व्यक्तित्व का अंग होती है। जो कविता मन का वचन से गेज नहीं कराती वह कविता नहीं, जो भीतर होना चाहिये वही बाहर—'लोग हैं लागि कवित्त बनावत मोहि नो भेरे कवित्त बनावत' कह कर उन्होंने लोक की कविता से अपनी कविता का प्रवृत्ति-भेद स्पष्ट सूचित किया है। सच्ची कविता की निष्पत्ति वे हृदय की रीझ और पीडा से मानते हैं जैसा कि उनके 'तीछन ईधन वान बखान सो' वाले कवित्त से स्पष्ट है। जिस काव्य में प्राणों की सृषा व्यक्त न हुई हो वह-मर्म को क्या छु सकती है। जिसके हृदय में किसी के लिये दर्द नहीं वह क्या कविता लिखेगा। इसी प्रकार उनका विश्वास है कि बुद्धि का जो व्यवसायी है उससे कविता का कोई सरोकार नहीं। हृदय-यक्ष ही काव्य का प्राण-तत्व है, रीझ ही काव्यक्षेत्र में पटरानी है, बुद्धि और कल्पना उसकी दासी मात्र—'रीझि सुजान सबी पटरानी बची बुधि बापुरी ह्वं करि वासी।' यह सब होते हुए भी उनकी कविता भाषा प्रवीणों के ही पल्ले पड़ने वाली चीज है। अनुभूति की भगिमा के कारण उनकी भाषा रौली में भी भगिमा आ गई है। वे काव्यगत इसी भगिमा के कायल थे और सीधी उक्तियों में कदाचित्त कवित्त का अधिवास न मानते थे परन्तु हृदय-रस से सक्त जो उक्तियाँ न हों उनमें उनकी दृष्टि में कोई कविता न होता था। ऐसी हृदय-रस से संपृक्त उक्तियों को समझने की समता भी किसी सहृदय में ही हो सकती है, साधारण लोगों में नहीं। वजनाथ ने इसी बात को इस प्रकार कहा है—

(क) जग की कविताई के मोलें पहुँ, ह्या प्रवीण की भति जाति जकी ॥

समझ कविता धनआनन्द की हिय-आमिन नेह की पीर सकी ॥

(ख) जोग-विजोग की रीति में कोबिद, भावना-भेद-स्वरूप कों ठानै ।

भाषा-प्रवीण, सुछन्द-तदा रहे सो धन श्री के कवित्त बखानै ॥

धनआनन्द ने भी अपने काव्यादर्श को उद्घाटित करते हुए लिखा है कि 'हृदय के भवन में मौन का घूँघट डालकर उनकी बात (उक्ति अथवा वाणी) रूपी दुलहिन बैठी रहती है अर्थात् उनकी कविता या उसकी उक्तिमाँ ढकी हुई सलग्न तपशी के समान है उनके समस्त अर्थ सहज प्रकट नहीं हैं। उस उक्ति अथवा कविता रूपी दुलहिन को मृदु और मनु शब्दार्थों अर्थात् शब्दों और अर्थों के अलंकारों द्वारा मजाया गया है। वह रसमयी कविता शब्दों और अर्थों की अलंकृति से परिवेष्टित है। अभिप्राय यह है कि उनके काव्य की रसमयी साधना में शब्दों और अर्थों के अलंकार सहायक उपकरण का काम करते हैं। साधन मात्र रहते हैं, साध्य नहीं बन जाते। रसना रूपी सखी कान की गली से हृदय रूपी भवन में घित की उस सैया पर सुजान को पधराती है अर्थात् ले जाती है। सभी सुखित के रूप में कल्प्य रूपी दुलहिन शोभित होनी है और अपनी चरितार्थता प्राप्त करते हैं। कविता रूपी दुलहिन का रसिक कोई साधारण व्यक्ति नहीं हो सकता, वह तो कोई सुजान, सहृदय और प्रवीण ही हो सकता है जो उसकी समस्त भाव-भगिमाओं को पूर्णतः मनोमत्त कर सकता है—

उर-भोन ॥ मौन को घूँघट के दुर्गि बैठी विराजति बात-बनी ।

मृदु मंजु पदारथ श्रूषण सो घु ससि दुसरी रस-रस्य-मनी ।

रसना-भ्रती कान गती मधि ह्यं पधरावति ते चित्त-सेज ठनी ।
घनभानन्द ब्रूमनिभ्रक बसं बित्तमं रिम्बवार सुजान-पनी ॥

भाषा के वैशिष्ट्य को, उसकी साक्षाधिक और व्यञ्जकशक्ति के विकास को घनभानन्द महत्त्व देते थे, अन्य भाषाओं के शब्दों को ग्रहण करना उनकी भी नीति थी तथा भाव छंदादि की आवश्यकतानुसार शब्दों को लोच, मकोच, वक्रता, विस्तार आदि प्रदान करने में वे नहीं हिचकते थे। फिर भी भाषा का एक निश्चित स्वरूप होना चाहिए और एक सचि में उसे ठली हुई होना चाहिये ऐसा उनका विश्वास था, परन्तु सबसे बड़ी बात तो यह थी कि भाषा को अनुभूति प्रेरित होना चाहिए। अनावश्यक शब्दों का समावेश न वे करते थे और न पसन्द ही करते थे। शब्दों के साथ थोड़ा-बहुत खेल करना भी उन्हें आता था और वह उनकी दृष्टि में अधिक बुरा न था। पर दम प्रवृत्ति के कारण ने अनेक दुर्बो ध्वन्द भी मिल गए हैं। शब्दों का, पदों का, उक्तियों का निराला निजी प्रयोग उनमें देखा जा सकता है। इस गुण के कारण भाषा में शक्ति और वैशिष्ट्य का विकास होता है। बहावतों और मुहावरों का भी उनकी दृष्टि में कम महत्त्व न था।

अलंकारों के प्रयोग के सम्बन्ध में भी घनभानन्द की मूल नीति सहजता की नीति थी। उनका स्वाभाविक रूप में ही प्रयोग किया जाना चाहिए। भावावेश की लपेट में ही आई हुई आतंकारिता सच्ची आलंकारिता होती है जो रस का उपकारक होती है। अनावश्यक रूप से अलंकारों की भरती तो काव्य में वे नहीं करते पाए जाते किन्तु अनुभूति की बाधिता में उनकी अभिव्यक्ति को अवकाश नहीं रहने दिया है। उनकी शैली में अनुभूति-प्रेरित अलंकारिता और संगीमा आई है और वह परम्परागत आख्यायिकात्मकता से कुछ भिन्न है। उसमें नए-नए पदों पर चलने का प्रयास है और यही प्रतिभाशाली कवि के लिए अभीष्ट स्थिति है। स्वयं काव्य को निजी अनुभूति की उपज होना चाहिये, अनुभूत मय के कथन में सच्ची काव्यात्मकता सम्भव नहीं। अलंकारित घनभानन्द के स्वभाव या व्यक्तित्व का भग्न होकर आई है उदाहरण के लिए वैपश्य-मूलक बितना मोक्ष्य उनके काव्य में मिलेगा उनके जीवनगत वैपश्य का ही विष माना जाना चाहिए। नई सूत्रबद्ध भी अनुभव, ज्ञान और अनुभूति सम्पन्न हो हुआ करती है। पिष्टप्रेषण सच्चे कवि का धर्म नहीं, उसने दबने में ही उसकी महत्ता है।

छन्दविधान के क्षेत्र में घनभानन्द ने जो ती सबीये ही अधिक लिखे हैं किन्तु पद, शब्दित, दोहा, चौपाई आदि अन्यान्य कितने ही छन्दों का व्यवहार कर नाना प्रकार के प्रयोगों की ओर उन्होंने अपनी अभिरुचि दिखाई है तथा बहुछन्दतात्मकता पर चल दिया है। रोहि नवियों के ही समान निश्चित छन्दों तक अपने को सीमित रखकर अन्यान्य छन्दों की ओर भी मुक्त रूप से बग़र होने का उन्होंने सवेत किया है। विविध छन्दों के व्यवहार से भावप्रकाशनार्थ उनके स्वच्छन्द गति ग्रहण करने की सूचना मिलती है।

बोधा की कला-विधायक दृष्टि

बोधा अनलकृत अभिव्यक्ति के कवि हैं। वे सादी प्रवाहपूर्ण और फुलने वाली भाषा और अभिव्यक्ति का आदर्श सामने रखकर चले थे। अनुभूति की प्रेरणा ने अभिव्यक्ति जिस चरित्रावली और शैली में फूट पड़ती है वही उनकी शैली हो जाती है। अर्थात् सहजता और

अपने प्रति सचाई ही उनकी शैली की दो मान्य विदोषणाएँ हैं। शैली में जहाँ प्रयत्न दिखाई दिया वहीं भीड़पन आया। बोधा की दृष्टि में निर्व्यञ्ज और अक्रिय अभिव्यक्ति ही सर्वश्रेष्ठ होती है। वे शब्द की लसणा और व्यञ्जना शक्तियों को अपेक्षा अभिधा पर ही अधिक विद्वत्ता रखने वाले कवि और दिल की बात दिग्गज तक पहुँचाने के लिए सीधे सच्चे ढंग का सहारा लेकर चले हैं। भाषा में तथा वर्ण विधान में यदि थोड़ी समीतत्मकता हो तो अधिक श्रेयस्कर है। भाषा में देशी-विदेशी शब्दों का समावेश उनकी नीति में था। उनकी दृष्टि शुद्धता के फेर में नहीं थी। अवधी, खड़ी बोली, कुन्हेली, पंजाबी सभी प्रकार के शब्द उनकी भाषा में आये हैं तथा अपने व्यक्तित्व के अनुरूप वे कभी-कभी शब्दों और अभिव्यक्तियों को रूप दिया करते थे। दो ठूक बात कहना उन्हें बहुत पसन्द था। शब्दासकारों की उन्हें परवाह नहीं थी और अप्रतिभाकार को उपयोगिता की दृष्टि से ही वे व्यवहार में लाते थे पर बहुत कम। उनके काव्य का शैली पक्ष उनके भाव-पक्ष के उपकारक के रूप में ही नियोजित मिलेगा। सब तो यह है कि बोधा ऐसे मतवाले कवि थे जो अपने मन की मीज में जो चाहते थे कह जाते थे। क्या कहा, कैसे कहा इसकी उन्हें परवाह नहीं थी। 'बोधा चाहे जो मैं मतवाले की मीज'। इसलिए भाषा और शैली-शिल्प पर उनका एक प्रकार से ध्यान ही नहीं था। इसी कारण अधिक मिश्रित भाषा और शब्द-विकृति आदि ने दीप उनमें देखे जा सकते हैं। भाषा की एकरूपता, गठन आदि के प्रति उनका कोई ध्यान नहीं था, जिससे यही प्रतीत होता है कि शैली-पक्ष को वे कोई महत्व नहीं देते थे। ऐसी काव्य-दृष्टि भी उनके स्वच्छन्दता होने की ही झोतिका है।

छन्द-विधान की दिशा में बड़े प्रबल रचना में नाना प्रकार के छन्दों के प्रयोग का आदर्श लेकर चले हैं, किन्तु मुक्त रचना करते हुए वे कवित्त-सर्वियों की ही अधिक महत्त्व देने हैं। छन्दों में भी वे लघात्मक सौन्दर्य पर विशेष ध्यान देने हैं। मात्राएँ गिनना और गणों की गिनामा उन्हें नहीं रुचता था। हृदय की उमय के स्वच्छन्दवर्त्ता होने के कारण काव्य के साधन पक्ष पर उनका विशेष ध्यान था। रस-रीति और काव्य परम्परा का ज्ञान उन्हें नहीं था ऐसा नहीं कहा जा सकता, परन्तु उनमें वे बस कर अवश्य चलने वाले जीव थे। यही बात न्यूनताधिक परिमाण में सभी कवियों के लिए सच है। मानुष्यता और तीव्र अनुभूति एवं उसकी सचाई को वे काव्य-शिल्प की सबसे बड़ी शक्ति समझते थे। परम्परागत काव्य-रीतियों से मुक्त को वे काव्य-रचना के लिए अधिक श्रेयस्कर समझते थे।

ठाकुर की कला-विषयक दृष्टि

ठाकुर की रचनाओं के अध्ययन में पता चलता है कि वे प्रकृति से मुक्त एवं स्वच्छन्द थे तथा काव्यरचना के क्षेत्र में भी वे पिछे-पिछाए मार्गों को छोड़कर ही चलना चाहते थे। वे नहीं चाहते थे कि रीतिकासीन कवियों की अनेकानेक दशादिदोषों से चली आती हुई परंपरा की लीक पीटी जाय, वे नहीं चाहते थे कि काव्य-विभूति को सुशामद पसंद राजा महाराजों के चरणों पर लुटित होने दिया जाय, वे नहीं चाहते थे कि रीति के सँकरे पथों पर ही संभल-संभल कर चरण निक्षेप किया जाय और वे नहीं चाहते थे कि कवि की सौन्दर्य-भावना केवल सीधे छिपाए या लिखे-लिखाए सादृश्य विधानों अथवा सौन्दर्यादों पर

अवलंबित रहे । ये अनुकरणजीवी कवियों पर रष्ट जान पड़ते थे क्योंकि उन्होंने ऐसे यथ-निमित्त कवियों की भर्त्सना या अवमानना भी किञ्चित् रोप के साथ की है—

सोख लीन्हो मीन मृग खजन कमलनन,
सोख लोन्हों यश श्री प्रताप को कहानो है ।
सोख लीन्हो कल्पवृक्ष, कामधेनु, चिन्तामणि,
सोख लीन्हो मेरु श्री कुबेर गिरि आनो है ।
ठाकुर कहत थाकी बड़ी है कठिन बात,
थाको नहीं भूलि कहैं वांछियत जानो है ।
डेल सो बनग्य जाय मैलत सभा के बीच,
सोगन कवित्त कोबो खेल करि जानो है ॥

और यह मधुमुच उस काल के कवियों के लिए स्वस्थ मार्ग-दर्शन था । जहाँ घिरे हुए विषय-दीवारों के बीच कविता कामिनी का नृत्य होता था, सौंदर्य की एक ही सी नार्किया यत्किञ्चित् परिवर्तन के साथ सभी कवि दिखाते आते थे, अनावश्यक रूप से अलंकार, छंद आदि पर साधारण अशास्त्रीय ग्रंथों के ढेर लग रहे थे, लक्षणों का अनुधावन करते हुए उदाहरण प्रस्तुत करने में ही लोग कवि-कर्म की सफलता समझ बैठे थे, वहाँ इस प्रकार का नवीनतावादी संकेत एक बड़ी ही सुन्दर, स्वस्थ एवं महत्त्वपूर्ण घटना थी जिसका सद्प्रभाव निश्चय ही ठाकुर कवि की समसामयिक एवं अनुवर्तिनी कवि प्रतिभाओं पर पड़ा । यह प्रभाव अत्यंत व्यापक पड़ा हो ऐसा मैं नहीं कहता, किन्तु जिन सीमाओं के अन्दर पड़ा उसमें वह बड़ा ही स्वस्थ और लाभकारी रहा । अधिक दिन नहीं बीतने पाये कि व्रज-काव्य की परंपरा में भोारतेन्दु ऐसा स्वच्छन्द प्रवृत्ति का कविरत्न भाषा-काव्य-व्योम में प्रदीप्त हो उठा । ठाकुर ने भाषा और मधुत-काव्य का थोड़ा बहुत अनुशीलन किया था, किन्तु उनकी दृष्टि बड़ी तीक्ष्ण और प्राज्ञ थी । उन्होंने हिन्दी काव्य की गति-विधि का निरीक्षण किया था ऐसा हमें उनकी रचनाओं के देखने से ज्ञात होता है । रीतिकाल की कविता के दोषों की ओर ध्यान आकृष्ट करने वाले घनआनंद के बाद वे ही थे और उसका काव्योचित रीति में खंडन भी उन्होंने किया । उनकी रचना स्वयं उन दोषों से बचकर चलने का प्रयत्न है । तुलसीदास के काव्य के सर्वथ में उन्होंने जो मत व्यक्त किया है उससे भी उनकी काव्य-दृष्टि का पता चलता है—

ठाकुर कहत धन्य तुलसी निहारी धानी,
अकह कहानो रस सानो सरसत है ।
चंद-सी चमेत्ती सो गिरा सो गगंधार कंठी,
मघा मेघमई रामजस बरसत है ॥

‘कविजनोचित भावुकता के साथ हमें ठाकुर में एक कुशल समालोचक की भी शक्ति दिखाई पड़ती है । कवियों और उनकी कविता की आलोचना करते हुए ही हम उन्हें नहीं देखते बरन ‘काव्य-रचना के आदर्श का प्रतिपादन करते हुए भी हम उन्हें पाते हैं—

मोतिन कंसी मनोहर मात गुहे तुक अछ्छर जोरि बनारं ।
प्रेम को पंथ कया हरिनाम की बात मनुखे बनाइ सुनारं ॥

ठाकुर से कवि भावन मोहि हो राज सभा में ब्रह्मण एवं ।

पण्डित लोक प्रवीन को छोड़ चित हरे से कवित कहाँ ॥

हिन्दी साहित्य के गौरवशालीय समयों में ठाकुर जी १०-१२ सदी के ठाकुर की इयाद आलोचनात्मक दृष्टि से अत्यन्त प्रभावित हुए थे तथा उनका भी काव्योदर ठाकुर के ही काव्योदर के जेब में था। ठाकुर कवि के अनुसार "कविता में ऐसी निन्दितार्थी शक्ति होनी चाहिये जिससे लोक के पण्डितों और प्रवीणों का मन मुग्न हो जाय।" काव्य की ये छटा का निर्माण ठाकुर द्वारा प्रतिपादित यह मानवज हृदय काव्य के अत्यन्त गहन रस सिद्धांत के ही सन्निधि से जाता है। रीतिकाल में केशव और भुषण ऐसे अनेक अनकार-प्रिय एवं चपल-र-काव्य कवि हो गए थे जिनोंने प्रमदकाव्य का जीवन-रस अनकार-भक्तकार, वक्रोक्त भयवा रोति भाव-रक्षक या किन्तु ठाकुर ने एक बार प्रमदकाव्य में उलक रूप कवियों को काव्य का स्वस्व एवं प्रकृत पथ दिखनाया तथा अपने द्वारा निर्धारित काव्योदर में काव्य के समस्त शक्तियों को उनका उचित स्थान दिया। 'जाई चित हरे' कदम्ब ठाकुर हमें पवित्रकाव्य काव्योदर की रमणीयता और विश्वनाथ आचार्य की 'रमात्मिका' का ध्यान दिलाते हैं। प्रायतन तो उन्हीं ने मही रस कलाका किन्तु काव्य की रूप-मन्त्रा की जीवनोत्पत्ति विधियों को दृष्टि में धारण नहीं होने दिया। उन्होंने कहा कि काव्य की शब्दावली भयवा पद्यशक्ति में मोहितों की माला में ममल मनोहारी होने चाहिए, तथा लय, छंद एवं शब्द में ही (सुत अक्षर जोर) का भी बराबर ध्यान रखा चाहिए। कवि की शक्ति में जीवनता (बात अक्षर मन्त्र) होने चाहिए तथा काव्य का विषय प्रमल रूप में प्रेम के वर का अनुपात और हरिकथा कथन ही होना चाहिए। इन प्रकार कविता ठाकुर की काव्य-रचना में आदर्श देने थे, तथा और प्रकृत भरातल पर थे, व किन्हीं पूर्वाग्रहों से आच्छन्न न थे। रीतिकाल के कवि ने ऐसी विचारशक्ति का उद्भव और उसका व्यवहार कोई साधारण बात न थी, ईशान्य ठाकुर रीतिकाल के कवि का कविता के बीच अपना विशिष्ट स्थान रखने थे, क्योंकि ठाकुर की कविता में पवित्रता है, हलकापन नहीं। प्रेम की मान्यता विज्ञान में नहीं भी नासना की दृष्टि नहीं। नई-नई वाक्य प्रणालियों में नवीन रीति विचार हैं। उनकी भी कविता-रीति और वचनशैली भावार्थप्रति से ही प्रेरित है।

ठाकुर भी सहज, अज्ञान किन्तु सुन्दर, माधुर्यपूर्ण, प्रवाहमयी भाषा से ही काव्यो-पुष्प मज्जा थे। भाषा में 'रीतिकाल' और गुरुवरी पर उनका ध्यान अधिक था जो भाषा में नई जान-ज्ञान देने वाली शक्तियाँ हैं। जिस भाषा में हृदय का वर हो जाती शक्ति न हो भाषा की समझ न हो वह दृष्टि में व्यर्थ है। शब्द-ग्रहण की दिशा में भी वे अन्य स्वच्छन्द कलाओं के ही समान उदार दृष्टि रखते थे। काव्यमूर्त शब्द स्थापना में उनका विश्वास न था। काव्यवर्णन, निरुद्धता, प्रसन्नचित्तता आदि उनकी शैली के रूप उनके व्यक्तित्व का प्रकाशक हैं। उनके व्यक्तित्व में अनकर जाने वाली उनकी अद्भुत उन्मिषी भी शक्ति है।

अनकार मोत्रा की गम्भीर भयवा उनके कविता पर वर देने में उनका विश्वास न था। वे भी बहुत कुछ अनकार-निरोध काव्य-रचना के पक्ष में थे। काव्यमूर्तता पढ़ने पर ही अनकारों का वे उपयोग करते थे। अनकारों का उन्हें कोई मोह न था और उनका

आग्रह तो विलकुल ही न था। झूठमूठ अलकारों की झड़ी लगाना तो वे काव्य के लिये अपकारक माना करते थे। भावोत्कर्षक्षम औपम्यमूलक अलकारों का ही उन्होंने थोड़ा उपयोग किया है। ठाकुर ने प्रचलित कवित्त-सर्व्यों का ग्रहण किया, अन्य रीतिमो अथवा छंदों की ओर वे गये ही नहीं। इससे भी उनकी सरलता और सादगी ही सूचित होती है। सिद्ध शैली को छोड़ नये-नये छंदों की ओर मात्र दौड़ने के लिए दौड़ना उन्हें पसन्द न था। इससे उनकी प्रौढ़ काव्य-दृष्टि का भी पता चलता है।

द्विजदेव की कला-विषयक दृष्टि

द्विजदेव में कला की चेतना अन्य कवियों की अपेक्षा कुछ अधिक थी और इस दृष्टि से वे आलम के अधिक निकट हैं। रीति की छाप भी उन पर कुछ अधिक थी यद्यपि नाना रूपों में उन्होंने उससे अपना प्रस्थान-भेद सूचित किया है। वे अपनी भाषा को वैशिष्ट्य प्रदान करने के अभिलाषी थे और इस दृष्टि से उन्होंने भाषा-सौन्दर्य के संवर्धक अनेक उपकरणों की विनियोजना अपने काव्य में की थी जैसे नाद सौंदर्य, अभिव्यक्ति-सज्जा, कुछ अलकरण, लचीले एक व्यंजक शब्दों का प्रयोग, शब्दों के निजी प्रयोग, निजी अभिव्यक्तियाँ, भाषा की स्वच्छता अथवा उसका परिमार्जन आदि। कोमलता, माधुर्य, चित्रमत्ता आदि कलात्मक उपकरणों पर भी उनकी दृष्टि थी, परन्तु इस सब के बावजूद भी वे रीति के घेरे में बँधने नहीं पाए। रीति की उगली पकड़कर ये नहीं चले, वरन विषयवस्तु, वर्णनपद्धति आदि में स्वच्छता का पूरा-पूरा प्रमाण दिया है। मुहावरेदानी इसमें जैसी है स्वच्छद प्रवृत्ति के अन्य कवियों में वैसी बहुत कम है। उनके शब्द-चयन में भी एक वैशिष्ट्य मिलेगा तथा मस्कृत, देशज, विदेशी सभी प्रकार के शब्दों के लिए उनकी भाषा का भंडार खुला था। वे शुद्धतावादिनी भकीर्ण दृष्टि नहीं रखते थे तथा भाषा की शक्ति की अभिवृद्धि का आदर्श लेकर चलने वाले थे। भाषा की सौष्ठव प्रदान करने के प्रति उनका विरोध ध्यान था। अभिव्यजना को भी वे मार्मिक ही बनाए रखना चाहते थे। अधिकाधिक उक्तिर्माँ स्वाभाविक, सरल और अर्थगर्भित हों इस पर ही उनका ध्यान बराबर रहता है। इस प्रकार काव्य-सबधी स्वस्थ आदर्श लेकर चलने में उनका विश्वास था।

अभिव्यक्ति की आवश्यकतानुसार उन्होंने अलकारों का भी विधान किया है तथा एक सीमा तक अलकारों में काव्य में आने वाली सजावट की पूर्ति अपनी भाषा और शब्द विधान द्वारा की। अलकारों को वे रसोत्कर्ष के सहायक रूप में ही मानते थे इसमें अधिक महत्व उन्हें उन्होंने नहीं दिया है। प्रवृत्ति-चित्रण की स्वच्छद आलवन शैली का ग्रहण कर उन्होंने अपनी स्वच्छद वृत्ति का पूरा-पूरा आभास कराया है और हृदय की मुक्ति का पता दिया है। उनका भी विश्वास था कि सहज स्वाभाविक अभिव्यक्तियों एवं कथनों की सरसता मात्र अलवृत्त प्रयोगों में कहाँ? यदि हो सके तो सारी अलवृत्ति का समूचा सौंदर्य सुन्दर भाषा और व्यंजक पदावली में ही उतार दिया जाना चाहिए, उनकी निजी भाषा और पद-विन्यास इस तथ्य के साक्षी हैं। उन्होंने भी आयासपूर्वक अलकारों का विधान नहीं किया है। उनकी रीति-निरपेक्ष स्वच्छद शैली की रचनाओं को देखकर उन्हें अवलूत चमत्करणों में विश्वास रखने वाला कवि नहीं कहा जा सकता और न यही कहा जा सकता है कि उनके काव्य का कलापक्ष कमजोर है। काव्य के कलापक्ष के विकास का एक महत्वपूर्ण कारण

उनकी भाषा है। विपुल परिमाण में उभरे आए हुए उनके विशेष प्रयोग हैं जिन्होंने उनकी पदावली को अत्युत्कृष्ट बना दिया है। भाषा की मुष्टुना एक प्रकार से उनके काव्य-शिल्प की जान है। द्विजदेव अलकारों के विधान में नई सूक्त-वृत्त के कायल थे तथा उनके प्रयोग में नूतन पद्धतियों का आविष्करण एवं उपयोग करते चलते थे। रूपकादि के प्रयोग में तरह-तरह की नवीनता उन्होंने सृष्ट की है तथा अलकारों से काव्य को अधिकाधिक सरस बनाने का काम लिया है। परम्परा की लोक फोटना उन्हें कैसे पसन्द हो सकता था। नये रंग-रस की अलकार-योजना की ओर भी उनकी प्रवृत्ति देखी जा सकती है। ये सारी बातें ही मिलकर उनके काव्यादर्श का निर्धारण करती हैं।

छन्द-विधान के क्षेत्र में अन्यान्य छन्दों की ओर अग्रसर होते हुए भी सिद्ध छन्दों का विलक्षण को अपनाने में ही उनका विश्वास था।

भाषा का स्वरूप

रसखाने की भाषा

प्रपञ्च की मधुर भावानुभूतियों के बिनेरे होने के कारण रसखान की कविता का भावपक्ष विशेष मधुर और सरस है, किन्तु कलापक्ष मूल्य नहीं रहने पाया है। उनका यह अनिश्चित पक्ष उनके भावपक्ष की अपेक्षा अधिक मजबूत न सहो, किन्तु सज्जन और उत्कर्षपूर्ण अवस्था है। जहाँ तक भाषा का सवाल है वह टकसानों का स्टेड्डेड ब्रजभाषा है। उसमें समस्त भाषा के समस्त आवश्यक तत्त्व विद्यमान हैं। रसखान की भाषा का स्वरूप सरल, प्रसाद-युक्त, पुरा और व्यावहारिक है। उनकी शब्दावली पर्याप्त लचीली और व्यञ्जक है, शब्द प्रयोग मधुर और अर्थगन्ति है। भाषा आकाश-साक्षित नहीं, नाब प्रेरित है। उसमें ब्रजता या भगिना बनायास का गई है। भाषा सुगन्धि, प्रवाहपूर्ण और मानिमात्र है, शब्द अपने स्थान पर ठीक बैठे हुए हैं। रसखान की भाषा में ब्रज का प्रौढ़ और समृद्ध रूप देखा जा सकता है। वह बिगिष्ट शब्दों, प्रयोगों, मुहावरों और लोकोक्तियों का संपदा से भरपूर है। रसखान की भाषा में चलती हुई या व्यावहारिक ब्रजभाषा का सौन्दर्य तो है ही, किन्तु साहित्यिक दृष्टि से भी अतृप्ति व्यञ्जकता, शान्ति, माधुर्य और प्रयोग-सौन्दर्य दृष्टव्य है। वह छानान्त्र दृष्टि से देखने पर तो मोहक और सरस तथा हृदय-स्पर्शित है ही, सूक्ष्मतापूर्वक देखने पर भी कम आकर्षक नहीं। उनमें भाषा के व्यावहारिक एवं साहित्यिक सौन्दर्य का मणिवाचन संयोग है। पद-सद पर उनमें छवि, ब्रजता, जाना, मनुष्यता, व्यञ्जना, लचीलापन मिलेगा और भीसी दृष्टि से देखने पर भी प्रवाह और सरसता के साथ बिनाभङ्गता एवं भावस्रोत के सम्पूर्ण सामर्थ्य का दर्शन होता है। किन साधनों का प्रयोग उन्होंने किया है यह दिखाने के लिए उनकी भाषा के सौन्दर्य के निदानक शब्दों का कुछ सूक्ष्म परिदर्शन यहाँ बताया जा रहा है। उनकी भाषा में अनेक अप्रचलित शब्द एक प्रयोग हैं, प्रचलित प्रयोगों का अनिनव

विधान है। शब्दों का सौन्दर्य अलग देखिए, प्रयोगों का अलग, उनमें अच्छी सुगन्धदेहानी है जैसी घनमानस में और अच्छा लोकोक्ति विधान है जैसा ठाकुर में। अनेक सुन्दर उक्तियाँ (सूक्तियाँ) भरी पड़ी हैं जिनमें कितनी तो लोकोक्तियों के टुकड़ करी हैं। शब्दों में लचीला-पन पैदा किया गया है जो वज्रभाषा की अपनों खासियत है और जिसका आशय लेकर राज-भाषा के कवियों ने अब को और की भावार्थ प्रदान किया है। रसमय वज्रभाषा के भावार्थ के सर्वश्रेष्ठ कवि हैं। भाषा की नाडी का उन्हें अच्छा ज्ञान था। कृत्रिम तथा अस्विकृत भाषा उन्होंने कही नहीं लिखी, इसके विपरीत भाषा के परम सम्मोहक स्वरूप को वे उपस्थित कर सके हैं जो साधारण और विशेष सभी को आनन्द देने वाला है।

अल्पप्रयुक्त और लघुप्रयुक्त शब्द—रसखान की भाषा का स्वरूप निर्धारण करने में ऐसे शब्दों का भी हाथ है जो लोकोक्ति और नये हैं, अप्रचलित अथवा अल्पप्रचलित हैं। उदाहरण के लिये—अनुजानी, वागर, मन्थरण, घनेरी, तण्ड (ताण्ड या धण्ड), वहर (पर), रनसो (गणसो), चौकी (माना के बीच का बड़ा जामूयण), गिन्चेत (हिमालय), डाक (नोक), टटकार (तरकाल), कुलहासु, गोहन (साय), दिन होरी (दिन दिन होवहार), सिडी, नहीन (नही), धरुहार्द, मोडो (वालक), मेव (घुटेरा), सकाइ (सकोचपूर्वक), सी (सीकार), स्वारी (अपमान), सकस (सकट), भ्रमाकान, उगरेना, हसबोल, रोर (शोर), बटा (गंद), रगरे (शोघ), विगोइ (नष्ट करके), चहुँकित, अपचान, पाइक (पैसा), बकोटरी, भीरफान, नवासी (गठपति), सेक (सिंचन) इत्यादि। नये शब्द भाषा के भण्डार के सवधक होते हैं और अल्पप्रचलित शब्द भाषा की शक्ति को बल देने वाले। कुछ शब्द प्रामाणिकता लिये दूजे भी हैं और कुछ शब्दों का रूप कुछ बदला हुआ मिलेगा किन्तु ये सारी बातें व्रज की प्रकृति के अनुरूप भी हैं और अनुकूल भी। इनसे रसखान की भाषा बलवती हो हुई है। नाना स्रोतों से शब्द-समूह की धृति रखने के कारण और भाषा की आवश्यकतागुणरूप स्थापित करने के कारण रसखान की शब्दावली या उनका शब्द-भण्डार अच्छा है और भाषा-ज्ञान और प्रयोग-शक्ति भी बढ़िया है।

मदमद शब्द—भाषा के क्षेत्र में रसखान तदभव शब्दावली का आदर्श लेकर चलने वाले हैं। पांडित्य प्रदर्शन की प्रकृति से दूर वे देशज और प्रचलित शब्दावली में ही काम लेने में विश्वास करते हैं, यदि फारसी-अरबी से शब्द ग्रहण करेंगे तो भी सरल और चलने हुए तथा वैसे भी व्रज की प्रकृति के अनुरूप ढालकर ही वे उनका व्यवहार करेंगे जैसे—खाम, मौज, लमासी, हमाब, गहर, बाह, मिया, पुव, महबूब, गहर, साहबी, बरसा, बाजी, जल्लासी आदि। इसी आदर्श का अनुसरण संस्कृत शब्दों के प्रयोग में भी किया गया है। संस्कृत शब्दावली का अधिक ग्रहण सिद्धान्त-विरूपण के कारण 'श्रेय-वादिना' में विशेष मिलता है जैसे शास्त्रन, वननामृत, मुनवय, मात्सर्य, जीवन, सुद्ध, सुधम, भिन, कनन, मंडिसोह, सर्वज्ञ, भूरुप, विद्या, विस्वाय, भरम, सृति, पुरान, आगम, स्मृतिहि, निरुचय, भरजाद, अर्थादि आदि।

सामाजिक पदावली—रसखान की भाषा में सामाजिक पदावली का अभाव है। छोटे-छोटे शब्दों का अलग-अलग व्यवहार हुआ है, अपवाद-स्वरूप ही समूह पदावली या सामाजिक पदों का प्रयोग मिलेगा जैसे 'स्वभावानुवृत्त' या 'अधुकर-निकर', 'मोहुरि-वरन-

जुग-पदुमपराग' आदि । समुक्त शब्दावली का प्रयोग कम होने से हर शब्द का अपना सौन्दर्य और माधुर्य लक्षित होता है ।

क्रियापद—रसखान की भाषा में कभी-कभी में, तो (पा), हो ही, भेटी (होती), होस (होता), ऐसे असामान्य क्रियापद या अवधी की वही ऐसी क्रिया भी देखने को मिल जायगी तथा 'नन्दनन्दन ने' ऐसा खड़ीबोली का प्रयोग भी मिल जायगा । एक जगह 'जमायो नर्यो' ऐसी दुहरी क्रिया प्रयुक्त हुई है ।

मिश्रितभाषा—बागन, उचाइयो ऐसे एक दो बघेली शब्द और विघिबो, तचिबो, होइगी, जायगी, पायगी, रई, देखबो, लाज सई ऐसे बुन्देली प्रभावसूचक शब्द भी मिलते हैं । राजस्थानी का कु और बीरगायाकालीन अपभ्रंश शैली के शब्द पटकनि, लटकनि, लकुटनि, मुकुटनि, उबुटनि, चरु, गत, गयरज्य, मारु, ममार आदि भी देखे जा सकते हैं । ये उदाहरण रसखान के भाषागत स्वरूप और आदर्श पर प्रकाश डालने वाले हैं । उनका शब्द-भांडार विविध दशाओं से आने वाले शब्दों, शब्द-रूपों और प्रयोगों के लिये खुला था । इस दिशा में स्वच्छन्द कवि के अनुरूप ही वे उदार आदर्श को लेकर चले हैं ।

लोच—शब्दों को बढ़ाकर या अधिक लचीला बनाकर प्रयुक्त करने की जो प्रवृत्ति आगे धनवानन्द में देखी जाती है उसका उद्भावन रसखान ऐसे भाषा प्रयोक्ता पहले ही कर चुके थे । उदाहरण के लिये—भेरियै, बेरयै, तैसिये, बिन्वोफियैगी, दोहनियै, अलबेसियै, बिललाइगो, बढारै, पावरिया, डावरिया, गडो ही रहै, अखियानि, नहीन, एतोहै, एकऊ, पयिको, सुधियौ आदि ।

शब्द बह्विध—तुक, लय अथवा छन्द के आग्रह से उन्हें कुछ शब्दों को विद्वत रूप में प्रस्तुत करना पड़ा है । यदि इनका परिहार वे कर सके होते तो अधिक अच्छा था । शब्दों के विद्वत रूप इस प्रकार हैं—पैया (पाया हुआ), विघस (विघ्वस्त), लस (लाज), मनी (मणि), नवीनी (नवीन), करीर (करील), कातिम (कातिक), पाम (पाव), अछी (अच्छी) ।

तुक और अनुप्रास के आग्रह के कारण इस प्रकार की शब्दावली का विधान हुआ है—पावरिया, डावरिया, घहरै, भहरै, कनौहो, भरीहो, पियरीहो, साबरीरो, बहचही, बह-रही, महमही, गाठ, सैठ, केतिक, एतिक, भलकैयत, गुलैयत, लसचैयत ।

पद-विधान या विशेष प्रयोग—व्यञ्जक पद-प्रयोगों या शब्दों के विशिष्ट प्रयोगों द्वारा रसखान ने भाषामिव्यञ्जन की अधिकाधिक समर्थ बनाया है । एक तो वज्रभाषा में स्वभावतः ऐसा सौन्दर्य, लोच और काव्यात्मक सरमता है कि हर प्रयोग जमा हुआ-सा या मुहावरे-सा लचीला और व्यञ्जक हुआ करता है उस पर रसखान ने अपनी विशिष्ट पद योजना या शब्दों के प्रयोग द्वारा उसे और भी अधिक व्यञ्जक बना दिया है । ऐसे प्रयोग देखिए—पर्यो तन रूप को घेरो, नैनन में-विहगी है, उसमताहि जरी तन-सी, वांकी मरोर गही भूकुड्योन, टाक सी लाज, गु जावे बहू उर बात न भेंटी, कँ किनारी, कुलवानि की मेड़ सखी, तान कु पोहै, कुलकानि हियोकजि भाजनि है, भूठि सी मारै, धसुवानी रहै, लाज विदा करि दीनी, बरनीन के बान विघो बित जाहीं, भागति भूख न भूमन भावै, पाग मरोरनि में उरभावै, मुसकान भरी अखिया, हासनि जाति मरी, डोरि लियो मन चोरि लियो चित,

हस बोलि तिहारी है मोन हमारी, पैटे परेगी, मुमकानि जुभीई पद हाम के पानि परे है, समहार गई, कुल को पुल दूट्यो, बैरिन सचाइ, नैसुक व रस भोजन दे हो, अइलात कहा हो, सांस भरी, जेहन की चकडोर भई, धतिमा उर बीच अठी ही रहै आदि। इस प्रकार के व्यञ्जक और अर्थ भरे प्रयोगों के कारण रसखान की भाषा बड़ी समर्थ हो उठी है। उसमें स्थान-स्थान पर गहरा अर्थ ध्वनन, मर्मस्पर्शिता, आन्तरिकता आ गई है, भाषा रसगचार-रसम भावोद्रेक कारिणी और पढ़ने योग्य हो गई है। इस प्रकार के व्यञ्जक प्रयोगों के वैशिष्ट्य द्वारा भाषा में असाधारण सौन्दर्य निष्पन्न हो सका है। इनके कारण उनकी भाषा में सरम-स्वामाविक गति, नचोलापन, प्रयोग-पटुता, प्रगल्भ मुहाबरेदानी, भाषा की चित्रमत्ता आदि गुण आ गए हैं। उनकी प्रयोग मन्मन्दी विशिष्टता का प्रभाव धनआनन्द पर भी पड़ा था। इसके कारण उनकी भाषा में एक निजत्व आ गया है।

कूट प्रयोग—एक दो जगह कूट काव्यो-सा शब्द-विधान भी देखने को मिलता है, यथा

‘विषु सागर रस हनु सुम बरस सरस रसमानि’ जिसका अमिप्राप्त हुआ मन्त १६७१। दूसरा उदाहरण है—‘मन लीनो प्यारे चित्त पै छटाक नहि देत। यहै कहा पाटी पडो दल को पीछो लेत।’ इसमें मन छटाक और दल को पीछो गन्दों में अर्थ-काष्ठिय की प्रतीति होती है जैसा कि कूट-काव्य में देखा जाता है। यह बात केवल, परस्परानुसरण या क्षणिक मनोरंजन की वृत्ति के परिणामस्वरूप उनके काव्य में आई है।

मुहाबरेदानी—मुहाबरे भी एक प्रकार के छद्म प्रयोग ही हैं जो अपनी असाधारण व्यञ्जकता के कारण समाज में प्रचलित हो जाते हैं, उनमें अर्थवत्ता भी विशेष होती है। रसखान में मुहाबरेदानी अच्छे परिमाण में और सुन्दर रूप में देखी जा सकती है। जैसे तो ऊपर के विशिष्ट प्रयोगों में से अनेक प्रयोगों में मुहाबरे के समान ही शक्ति और प्राणवत्ता है फिर भी लोक में प्रचलित मुहाबरे का व्यवहार रसखान में कम नहीं, उदाहरण के लिये—काहू भए वल बामुरी के, सु कौन मद्र जु सह नहि कोनी, पलक जोट नहि सहि सको, नक छेदि की कोड़ी पिराई की देतो, गाल बजावत, बीधि भइ दण जावन की, जूछि गई तन की सुधि साती, काज मनेह की डाडी, चख चारि भए, मुद बडे, दिखावन बाधि, पसारत हाथ, लागहि डीठि, कामनि दी अगुरी रहिबो आदि। ये मुहाबरे रसखान की भाषा को सरस, आस्वादीय, भावपूर्ण और हृदयस्पर्शी बना देते हैं।

सूक्ति-विधान—यामुहाबरे भाषा और सुन्दर प्रयोगों के कारण रसखान की भाषा में जगह-जगह उक्ति सौन्दर्य के दर्शन होते हैं, पद-पद पर उनकी भाषा-पदावली-प्रयोग-सौन्दर्य और सूक्ति-विधान आपको मोहित करता चलेगा। ये सूक्तियाँ जगह-जगह लोकोक्ति के समान सुगठित और अर्थवान हो उठी हैं—

- (क) कारे चित्तारे को चाहै उताड़्यो अरे बिप आवरे राज लगाइ के।
- (ख) एकहि मोती के मोल सला सिमरे बज हाटहि हाट विपहै।
- (ग) कोटिक ये कलघोत के घाम करीस की कुंजन ऊपर चारों।
- (घ) तकि धायं धरौ रपटाय नहीं वह चारो सो डारि फटावत है।
- (ङ) दोबरी जो पं कलक लाग्यो तो निरक छे बर्यो नहो अक लगावत।

(च) मो रसखान लिखी विधिना मम भारि कै प्रापु बनी हौं छहेरी ।

(छ) ना करिबे पर वारे हैं पान कहा करिहैं अय हां करिबे पर ।

इन तथा अन्य सदृश्य उक्तिओं के सौंदर्य की व्याख्या का अवकाश यहाँ वहाँ ! इनमें अशेष अर्थ-सौन्दर्य और व्यञ्जकता निहित है, ये उक्तियाँ अपने सौन्दर्य और अर्थवत्ता में लोकोक्तियों में कम नहीं । उनके छन्दों के अन्तिम चरण प्रायः ऐसे ही बन पड़े हैं । कई-कई छन्द तो पूरे के पूरे मूक्तियों के उदाहरण रूप में दिये जा सकते हैं ।³

लोकोक्ति—रसखान ने लोकोक्तियों का प्रयोग बहुत कम किया है किन्तु उनकी स्वतन्त्र उक्तियाँ ही अपने सौन्दर्य और अर्थगर्भत्व के कारण लोकोक्तियों के समान लगती हैं । लोकोक्ति लोक पचनित उक्ति को कहते हैं । रसखान की लोकोक्तियाँ इस प्रकार हैं—

(क) करियँ उपाय वास डारियँ कटाय, नाहि,

उपजंगी वास नाहि बाजे फेरि बानुरी ।

(ख) जो कहूँ बैठारिहो न पारिहो रवाव नाहि,

नीन को गीन लोहै आबो हूँ न सादी हो ।

आलम की भाषा

आलम की भाषा में उनका अपनापन झलकता है और यह चौख कवि की श्रेष्ठता का एक प्रखर प्रमाण है । आलम की भाषा में न अधिक संस्कृत शब्दों का प्रयोग है और न अरबी-फारसी का ही विदेश-प्रयोग हुआ है पर इन भाषाओं के शब्द उनमें मिलते अवश्य हैं । वे भाषा और छन्द विधान के महारथ से परिचित थे तथा उन्होंने भाषा के प्रयोग में समय और समन्वय-बुद्धि में काम लिया है । उनकी भाषा दोनों अतिवादी में बचकर चली है । एक शब्द में उनकी भाषा को तद्भव-प्रधान कहा जाता है । संस्कृत के शब्द अपने मूल या तत्सम रूप में कम मिलते हैं । तद्भव रूप में बहुत अधिक अरबी फारसी के शब्द सामान्यतः नहीं मिलते या बहुत कम मिलते हैं, परन्तु इन भाषाओं से उनकी अभिज्ञता देखनी हो तो उनके रेषों पर दृष्टि डालनी पड़ेगी जहाँ इस प्रकार के शब्दों का जगमग मिलेगा—हिराक (मृषु), किराक (नारा), महबूब (श्रम), जौक (मजा), चिराक, आतानाई, परवाना, आनिब, इस्क-महरम (श्रम का मर्म जानने वाला), पुरनूर, रवारी, गुमान, बाद, साबित, मादक (मर्चा), हादक (मर्चा बैठा), निवाजि, दिलदार, काहल (परेशान), अवताली (अदल-बदल करने वाला हाकिम), दग्याव, गिरदाय (भँवर), ककमाइ, तक्मीर आदि । यहाँ भी अनेक शब्द अपने तद्भव रूप में ही आये हैं जिससे यह पता चलता है कि आलम भाषा की पठितता और दुस्हता की ओर नहीं जाने थे, वे उसके मूल स्वरूप को ही धनो-कार धरके चतने वाले थे । फिर भी उनकी रचना में ऐसे छन्द देखे जा सकते हैं जिनमें जहाँ-तहाँ भाषा की सफाई का अभाव है ।

देशज शब्द—आलम की भाषा में अन्य बोलियों के शब्द भी मिलते हैं जैसे पजावी अच (आँच), भोजपुरी रावरो (आपका), बुन्देलखण्डी रये, ऐन, ठये, दये, कहिवी आदि ।

³ रसखानि गन्यावली (स० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र) : मुजान रसखानि : छन्द ८, दान-लीला : छन्द १, ११ ।

विशेष शब्द—उनकी कविता में कुछ ऐसे शब्द और प्रयोग हैं जो उनके युग की कविता में सामान्यतः नहीं मिलते यथा—ववतु (बमन करता है), श्री (भीति), अधिक-आघियो, घोरे (निकट), पछीन, विलपति, अकत (परस्पर प्रेम दृष्टि से देखना), भुचिकै, छाहर अकल-बिकल, तराइल (तरल), मुगाय (सदेह करने), परोइ लीने (गाग लीजिये), फेरफन्द (छलकपट), मुकुराये (छिटके हुए), छपुनन (विचार करते हुए), उकामु (छुट्टी), तमिल (क्रुद्ध)। इन प्रयोगों से आलम की भाषा का भङ्ग ज़रूर भरा है।

लोख—अपनी भाषा को मोहक और विशेष रूप में लचीली बनाने के लिये आलम ने इस प्रकार के शब्दों का व्यवहार किया है—छगन-मगन, सोहावनीय, चपलाऊ, मारियै, बावदऊ, समोरह, तिरियाऊ, मोतियो, अनजैनवही, कान्हर, बिन्दुली गुकुलेसहि आदि। आऊ, इयै, अऊ, अहु, इयो, ही, जर, उली, वा, जहि, आगी, अरी, मानु आदि देशी श्रवणों के योग से शब्दों में जो लचीलापन आया है वह आलम की भाषा में सरसता का संचार करने वाला है। इनके सहारे छन्द की सीमा में शब्द सिमट और फँस सके हैं।

विशेष क्रियापद—आलम द्वारा प्रयुक्त ध्यान देने योग्य कुछ विशेष क्रियापद इस प्रकार हैं। कीजै, जीजै, वीजै, जोजियतु, लीजियतु, भवैंगे बवैंगे, तवैंगे, खाइवो, जाइवो आदि। ये और धी के लिये किये गये हैं और ही के प्रयोग तो ठेठ ब्रज के ही हैं।

मुहावरे और लोकोक्तियाँ—इनका प्रयोग आलम में कम मिलता है। ठाकुर तो लोकोक्तिव्यों के सिद्ध प्रयोक्ता थे, आलम ने यदि भाषा की शक्ति के वर्धक इन लोकोक्तिव्यों का सेवन किया होता तो उनकी भाषा में और भी आव आई होती। उनकी भाषा में मिलने वाले मुहावरे इस प्रकार हैं—डोठि लाई, डोठि दई, ब्याह को बिहान, जी के साले पञ्जा, अबेर-सवेर, रक का घन आदि। एक स्थल पर 'रतिपति अगिनि' का प्रयास 'कमगिनि' के लिये किया गया है जो भाषा के कूट-प्रयोग सा लगता है।

चित्रमत्ता—चित्र स्रष्टा करने की शक्ति आलम में अधिक तो नहीं दिखाई देती पर जहाँ-तहाँ एक-दो चित्रियों में वे वर्ण्य का स्वरूप सूत कर सके हैं इसमें सन्देह नहीं—

(क) टुटि आई भीहँ भुरि चदी हैं उषोहँ

नंना मेंन मद भाते पलकन चपलाई है।

कटि भई छंति पै सिमटि आई छाती ठौर,

ठौर तें सवारी देह और कछु भई है॥

(ख) आलम कहै हो घरी घरी अष्टा चडि जाय,

चाहै चहँ शोर पाड़े राखे नंना मोरि कं।

नेनु चले निते छह ऊभो हँ के ऊभो बाँह,

बार बार अगराय आपुरिनु जोरि कं॥

नाद-सौन्दर्य—आलम ने अपनी भाषा में नाद-सौन्दर्य का सृजन पर विशेष ध्यान दिया है जिसमें उसमें जगह-जगह अनुरणनात्मकता आ गई है। इस दृष्टि में उनकी नादात्मक प्रयोग, निश्चय ही अत्यन्त कर्ण-मधुर है और काव्य की मनोहरता के वर्धक। यह भी आलम की शब्द-योजना या भाषा-विधान का एक उत्कृष्ट और शक्तिशाली अंग है। देखिए—

- (क) सुदिन सुदिन दिन ता दिन गर्नो गो भाई,
जा दिन कन्हैया मोती मंथा कहि बोलिहैं ।
- (ख) निभुकनि रनि भुकी वादरऊ भुकि आये,
देख्यो कहो निरिखनि की भाई भट्नाति है ।
- (ग) भंडित पान प्रचड अखडिन संधि सिलीमुख दंडि कुदंडन
'आलम' ले अवनी कवनो चत्यो आवतु रोम मडडन डंडन ॥
- (घ) तमीर मब मब बेलि कइ दोय दद यों,
अनन्द नन्दन के विराजे हस नंदनी ।

द्विज वर्णों का प्रयोग—अनेकानेक स्थानों पर आलम ने एक ही वर्ण का दुहरा प्रयोग किया है जैसा कि वीरगाथावालीन काव्य में वीर भावोन्मेष के लिये किया जाता रहा है । आलम का कीर्तन इस दिशा में यह है कि शृंगार अथवा प्रेम की सम्मोहक व्यंजना उन्होंने इस वीरगाथात्मक पद्धति से की है । इसे भाषा-सौन्दर्य-मृष्टि के क्षेत्र में आलम की देन माना जा सकता है । शब्दों को उलालकर प्रयोग करने की इस पद्धति से शृंगार-भाव न केवल जनाहत ही रहा है बल्कि उलटा उत्कर्ष प्राप्त कर गया है । उदाहरण के लिये देखिए—

- (क) अगत सखें सिखिलनन सुहरि अय रहो बसि आलसताई ।
- (ख) भजहुं रहो मीन अनम्मनि हूय मन ही मन भीखहि मन नये ।
- (ग) मीन नगप्पर इदुबधू घनसार गिरिप्पर बिहम बेलि ज्यों ।
- (घ) माधव जू मधुमास मधुब्बन राधिका सों करि केलि मुखे ते ।

द्विज वर्णों वाले शब्दों के अन्य उदाहरण इस प्रकार हैं—जगम्मग, तिलकहुति, मृगम्मद, अवरप्पुद, कुचप्पर, इकत्तन, कलवत्तन, नद्यत्तन, जटितम्मनि, मुदित उदित, मरि-म्मरि, सरब्बु, सरह, दुविच्च, विज्जुल, बज्जल, विटप्प आदि ।

कहीं-कहीं शब्दों के विपर्यय से ही भाषा में सौन्दर्य सूजन हो गया है—

आलम आन = सैन सखें पिय की चितु सोय, निया चितु पी सों ।

उत्ति-सौन्दर्य—आलम की भाषा का एक अन्य महत्त्वपूर्ण गुण है उत्तियों का सौन्दर्य जो प्रायः छन्दों के अन्तिम चरणों में देखा जा सकता है । उदाहरण के लिये—

- (क) रूप गुन आगरी तू नागरी ते आगे ह्वै कं,
तैं जु डग भरी डगमग्यो मन हरी को ।
- (ख) तनक में वेग ऐसी मद हू को नाहीं माई,
जंसे वेग नैननि मे मेहु आद जागु है ॥
- (ग) कर परतत कुंमिलात कलेवर वाको,
बाहो तो है एही लाल फूल की सी नाजुकी ॥
- (घ) सुखी तुम कान्ह हो जु आन की न चिन्ता,
हम, देखेहु दुखित मनदेखेहु दुखित हैं ॥

भाषागत दोष—आलम की भाषा में अनेक अप्रचलित शब्द प्रुप्त आये हैं यथा—उला-हती, वकुटनि (शुगल), बजेलो (भट्टैया), चलोडा (निलक), सोष (सोच), सीन्दी (पूरी

हुई), कोरी (वस्त्रियाँ), अवसेरि (इन्धवार करना), गहिली (बाबली), ओने (बदले में), रुने (ढोडा-ढोडा माँगकर), मबहो (मजान), खाखरी (भाकर), उदवस (उजडा हुआ), चेदुआ (बिहिया का वच्चा), पटवोजन (जुगनु), पाडुकि, छट्ट, पत्रक, भोगि, इदुरी, बाम्बु (बिना) मबहागद, पुडुगौरि, नापहि, करोरी (तहसीलदार), बेभा (निंशान) आदि। ऐसे शब्दों के प्रयोग से दुरुहता और अश्लाघिकता आती है।

भरती के शब्द या अक्षर—अनेक स्थलों पर आलम ने 'यु' या 'जु' ऐसे भरती के वर्णों का प्रयोग किया है जो निरर्थक और पाद-भूति के लिये ही लाये गये हैं जैसे—मुजरठ, मुतयानी, मुरीती, मुवनु, जुमोरे आदि। नही—कही एन ही छन्द में अनेक बार इस तरह के भरती के शब्द आये हैं जो काव्यास्वाद के विधातक हैं जैसे—

राति सितिराति न तिराति सुसुरतिहीन,

तारब बहनि ॥ सताई अति मनरी ।

अनुद्ध प्रयोग या शब्द-विकृति—आलम ने वृत्त से शब्दों की विकृति कर दी है यथा अनेक के लिये अनेग, रटो के लिए रडो, जर्जर के लिए जाजर, पत्ता के लिए पत्तीमा, फफोला के लिये फफोट, शीश के लिए खार्ग, प्रहृति के लिए परहृत्, रक्तोत्पल के लिए रतोत्पल, रश्मियों के लिए रसमै, चरण के लिए चर्ण, स्फुरिण के लिए फुरिण, तभी के लिए तमई, बापु के लिये बाऊ, कमलनि के लिए कॉलनि, नृत्य के लिए नित्त आदि। ऐसे अनुद्ध या विकृत शब्द-प्रयोग काव्य के लिये दूषित और अपीनिकर है। आलमसाई, ऊमसाई ऐसे भई प्रयोग भी उनकी कविता में मिले हैं जिनसे उनकी भाषा का स्वरूप कुछ ममिन हो गया है।

इसी प्रकार अनान्यक रूप में अनेकानेक शब्दों को उकारान्त करके आलम ने उनका स्वरूप विवृत कर दिया है, यह बात भी काव्य-रसास्वाद के लिए विधातक सिद्ध हुई है। उदाहरण के लिये—आगु, बडतु, सभातु, रसु, मचलानु, गानु, हितानु, मतु, सुभायनु, आमरनु, खजनु, अननु, खन्दनु, घर, डर, धनु, बासु आदि। इन कारणों से आलम की भाषा का असाधारण और श्रेष्ठ प्रयोक्तृ नहीं माना जा सकता ब्रिजका भाषा पर पूर्ण अधिकार हुआ करता है। उनके अनेकानेक छंदों में तो भाव तक अस्पष्ट रह गया है—

(क) तवनी अहनी रचि प्राची दिसा कवि "आलम" उप्पमा मे सु छये ।

तम नास को भाव महीष चह्यौ तबुआ तकि तानि उतंग दये ॥

(ख) तिय मान जगम्भग ह्वै बिडुली अलकें मुकियावन ऊपर आछे ।

त्रासत है प्रपिने सनि सखम भानु छप्यो मुखभानु के पाछे ॥

इन अवतरणों में भाव भाषा के दुर्भेद्य आवरण में छिप जाते हैं और प्रयत्न करने पर भी शीघ्र अनावृत नहीं होते "मोनी" और "छोया" ऐसे अकाव्योपयुक्त और धाम्यत्व दोषपूर्ण शब्द भी इसी सन्दर्भ में स्मरण दिलावे योग्य हैं।

प्रबन्ध प्रवृत्तों में भाषा का स्वरूप—आलम का भाषवानल प्रबन्ध अपनी भाषा में लिखा गया है। उसकी शब्दावली सरल और अद्वितीय है तथा लेखन शैली में कथान्यवस्था और वर्णनात्मकता के गुण प्रचुर परिमाण में विद्यमान हैं। कवि की भाषा वही है जो दोहा-

उपयुक्त रही है अर्थात् अवधी। 'श्यामसनेही' राष्ट्रकाव्य भी इसी। उनकी अवधी में कृष्णायन की-सी सस्मृतनिष्ठता नहीं है और न भास्कार। उनकी भाषा स्वरूप की दृष्टि से जायसी के अधिक निकट है। पद्यम २०-२ ही उसमें प्राचुर्य है, सस्कृत की तत्सम शब्दावली अपवादस्वरूप ही मिलेगी। सस्कृत के शब्दों का उनकी भाषा में अभाव नहीं, परन्तु वे अधिकतर सद्भव रूप में या अवधी भाषा की प्रकृति के अनुरूप ढले हुए मिलेंगे। यह एक रोचक सध्य है कि कविता जितने हुए मुक्तक रचनाओं में तो आलम ने ब्रजभाषा को ग्रहण किया है परन्तु प्रबन्ध ग्रन्थों में वे अवधी का ग्रहण करते पाये जाते हैं। कारण स्पष्ट है, कवि ने प्रबन्ध के लिये जब अवधी के छन्द लिये तो भाषा भी वही से ग्रहण करली। जायसी, तुलसी तथा सूफ़ी प्रेमाख्यानों के रचयिता यह मार्ग दिखा गए थे।

क्रियापद ही भाषा की नाडी हुआ करते हैं और इस दृष्टि से आलम की भाषा का अवधीपन यदि देखना हो तो इन क्रियापदों को देखिए जिनका व्यवहार माधवानल प्रबन्ध में मिलता है—जाइ, जाइ, रहई, कहई, परही, रहही, आवइ, चलावइ, लीन्ही, दीन्ही, चीन्ही, रोवै, गोवै, लगावै, आवै, कहा, दहा, लगायी, पठायी, करई, धरई, फिरावहि, दिखावहि, तोरहि, जोरहि, गयऊ, भयऊ, परी, भरी, जानहु, पठावहु, लावा, चलावा, चोरो, जोरो, गँहो, बजँही, लँही, दँही, उगलहि, बोलहि, मावहि आदि। अपवादस्वरूप कुछ ऐसे भी क्रियापद मिल जायेंगे जो ब्रज के हैं—करन, घरत, लीजै, कीजै, होइ, जोइ, आयो, कीनो आदि परन्तु इनका कारण प्रधानतः तो यही है कि उस युग में अवधी से भी अधिक साहित्यिक व्यवहार की भाषा ब्रज थी। स्वयं आलम जिसमें पदास्त रूप से रचना कर रहे थे, उस ब्रजभाषा के कतिपय क्रियापदों का उनकी अवधी में आ मिताया अस्वाभाविक नहीं। दूसरे वे थोड़े से क्रियापद मिलकर भी आलम की भाषा के मूलरूप को न तो बदल ही पाते हैं और न अलग रहकर खटकने वाले होते हैं। माही, जाही, नीयर, इमि, किमि, कोही, भुवाला, चिहुर, ठाऊँ, मोही, उजियारा, बसीठा, बीठा, चौपही, रोती आदि शब्द प्रबन्ध की भाषा का अवधीपन ही सूचित करते हैं। इस प्रकार स्वच्छन्द धारा में आलम ही ऐसे कवि हैं जो तुलसी के समान दो भाषाओं में समर्थ काव्य की रचना कर सके हैं। यह भाषाधिकार अपने आप में कोई साधारण उपलब्धि नहीं। उनकी अवधी का स्वरूप सामान्यतः सरल और अकृत्रिम है, परिष्कार और मध्वांत या नागरिक शक्ति की अपेक्षा वह जगह-जगह अनगढ़ और ग्रामीण रुचि के अधिक भेल में है। 'श्यामसनेही' की भाषा सरल, साधारण और व्यावहारिक है किन्तु इसमें स्थान-स्थान पर अवश्य कुछ अज्ज्ञे काव्यात्मक स्थल हैं।

घनशानद की भाषा

घनशानद के कवित्तो के प्रसिद्ध प्रशस्तिकार वज्रनाग की दृष्टि में घनशानद की भाषा के मुख्य गुण इस प्रकार हैं—वाग्मि, गान्धीय और विविध प्रकार की अर्थमत्ता, साधना-सापेक्षता, सुन्दरता, स्वच्छता, एकवृत्तता या सानि में ढना हुआ होना, मुचडता, अद्वैतपन और गूढता। उनकी इन प्रकार की भाषा को तथा उनके सौन्दर्य को वही समझ सकता है जो 'भाषा-प्रवीन' हो, बार-बार उनकी कविता पढ़ता हो और उसके मर्म को समझने में

यत्नशील हो, वृद्धिजीवी या हृदयहीन न हो बल्कि सहृदय हो और हृदय की आँखों से जिनसे प्रेम को देखा सम्भाव्य हो, प्रेम के रंग में स्वतः भीम्य हुआ हो।

घनमानन्द की भाषा रीतिवाज के अन्य कवियों की भाषा से पृथक् है। यह भेद उनकी कथन-विधि अथवा शैली का देखने में और भी स्पष्ट हो जाता है। वे भाषा के प्रयोग में असाधारण रूप में पटु थे। शब्दों में नयी-नयी व्यञ्जनाएँ भरना, सूक्ष्म से सूक्ष्म और गहरे में गहरे भावों को शब्दों में मूल करना वे भलीभाँति जानते थे। आवश्यकता के अनुसार शब्दों में वे लोच, सकोच, विस्तार, वक्रता आदि भी पैदा कर सकते थे। फिर उनकी भाषा कोरी साहित्यिक भाषा भी नहीं है, उसमें वज्र प्राप्त के प्रयोग भी मिलते हैं।

भाषा का स्वरूप—उनकी भाषा का स्वरूप साहित्यिक होना हुए भी ठेठ ब्रज के श्लोक-प्रयुक्त स्वरूप का माधुर्य लिये हुए है। साथ ही उनके निजी व्यक्तित्व का सौन्दर्य, वाक्यन माधुर्य आदि भी उसमें समा गया है। वज्रप्रदेश में बहुत काल रहने के कारण उनकी भाषा पर ठेठ वज्रभाषा का भी प्रभाव पड़ा है। नितान्त निजी भाषा का प्रयोग उनमें मिलता है जैसा किसी भी दूसरे कवि में नहीं मिलता। वज्रभाषा के उच्चतम प्रयोगकर्ताओं में उनका नाम तोना पड़ेगा। भाषा सम्बन्धी इसी वैशिष्ट्य के कारण उनकी भाषा की या शैली की कोई नकल नहीं कर सका है। उनकी भाषा में संस्कृत फारसी आदि भाषाओं के शब्द नित्यम रूप में वर्तन कम आए हैं, वे उनकी भाषा शैली के माँचे में ही ढले हुए मिलेंगे। भाषा उनकी भी तदभ्य शब्दों से बनी है तथा उसी में उसकी विविधता भी है। सच तो यह है कि उनकी भाषा में इतना निजीपन है कि हृदय में उनके जैसी तबड़ पैदा किये बिना उनकी जैसी भाषा की भगिमा साईं हो नहीं जा सकती।

ब्रजभाषा का ठेठ रूप—ठेठ ब्रज के शब्द भी उनकी रचनाओं में मिलते हैं, तथा बहुत से नये शब्द भी उन्होंने प्रयुक्त किये हैं जिनका प्रवेश उनके पूर्ववर्ती ब्रजभाषा वाक्य में नहीं हुआ था या कम हुआ था जैसे ओंछी (गहरी), आवम (भाप), उरेग (उड़ग), सहरि (महारे में), भभर (ज्वाला), दुहेनी (दुःखपूर्ण), आवरो (व्याकुल), रेली (खिल करने वाले), भोयो (भगोया हुआ), सौज (सामग्री), जुटल (विनीत), सट्पो (डुग गया), बट्पा (बबबर), जिताएयो (विप्राक्त), आपचारयो (मनमाना), बेन (डिवा), घुरभनि (गाढ़), अगिलाई (अग्निदाह), देह (क्रोध) आदि। इन ठेठ शब्दों से उनकी भाषा समर्थ हुई है।

नये और अप्रचलित शब्द—ऐसे भी बहुत से शब्द उन्हें ने व्यवहृत किये हैं जिनका प्रयोग अन्य कवियों ने नहीं किया है, वे सबीन शब्द उनकी भाषा में असाधारण दार्ढ्य और व्यञ्जकता पैदा कर सकते हैं—अगेठ, मौनि (कूटन का लालवर्ण), बज्जवाई, खेने (पीत हो जाता है), ऊखिल (अपरिचित), उमिल (प्राप्त्य शब्द), उठ (उठान), गरेडो (टिंडी), घनोन, हेंदा (बाहु), रयो (मीन हो गया), यादरी (चिन्तित), चाह (उत्कण्ठ), खोटपाय (उपद्रव), कोबरे (कोमल), ऊक (मुक), विरचें (विमुक्त होना), राचनि (रग आना), हटतार (सिसलित टकटकी, हठपूर्वक देखने का तार) गहर (गहराई), निरेडो (मस्त), पिजी (सम्भना), इकौन (अकेले), तब (तपना), डवा (पैला), अवेन-अवात (कामदेव का अलातपत्र), निधरक, मिरी (मूक, गुम), उबराई (उपमान), बहीर (सेवा का सामान), उताह (उत्साह),

करोटनि, सरोटनि, खोही (पत्तो की छतरी), सकेरें (सकेले), मरक (बिचाब), बभूनी (बाग) सवादिली (स्वादिल) आदि ।

शब्द-स्थापना—धनजानन्द की शब्द-स्थापना भी ऐसी सुन्दर है कि कोई शब्द इधर-उधर नहीं किया जा सकता । भाषा की नाडी की ऐसी सुन्दर पहचान उन्हें थी । शब्दों को छन्द के अनुकूल रूप देकर वे कविता के चरणों में इस प्रकार बाँध दिया करते थे मानो वही उनकी निश्चित जगह हो, वे वहाँ से भाव को बिगाड़े बिना इधर-उधर नहीं किये जा सकते । कवित्त सर्वेषां मे तो ये गुण विशेष मिलेगा ।

शब्द-क्रीड़ा—धनजानन्द बड़े शब्द-प्रेमी कवि थे । रीति से सर्वथा स्वच्छन्द होते हुए भी उन्हें शब्दों से खेल करना काफी पसन्द था, उसके कारण उनकी रचना में एक नयी कारीगरी या नगिमा आ गई है । उनकी शब्द-क्रीड़ा मात्र श्लेष, यमक, अनुमानादि बलकारों के कटघरे में बन्द होने वाली चीज़ नहीं है । एक ही शब्द को तोड़-मरोड़ कर ठरह-तण्ड से उसका प्रयोग करना, एक ही छन्द में बार-बार प्रयोग करना, अर्थ की नई-नई ध्वनियाँ ध्वनित करना और कभी-कभी पूरा छन्द उन्हीं शब्दों की क्रीड़ा द्वारा लिख डालना ये सारी बातें उनकी शब्द-क्रीड़ा में मिलती हैं । छन्द मानो खेल-खेल में ही बन गया हो । शब्दों का खेल धनजानन्द में बहुत है पर वे उसके द्वारा कभी गहरी भाव-व्यंजना कर जाते हैं ये बहुत बड़ी बात है । उनके कुछ निश्चित शब्द हैं जिन पर वे बार-बार खेल करते पाये जाते हैं—सनेह, मोही, गुन, बाँधना, जान, मुजान, खुलना, उधरना, रीझना, झूझना, आनदघन आदि । उदाहरण के लिये एक छन्द देखिये—

रीझ तिहारी न झूमि परं जही झूमनि हैं कही रीझत चाहें ।
झूमि के रीझन ही तु मुजान सिधौ दिन झूम की रीझ सराहें ॥
रीझ न झूमि तऊ मन रीझन झूमि न रोमे हैं ओर निवाहें ।
सोचनि झूमन झूमन ज्यो धनजानन्द रीझन झूमहि चाहें ॥

प्रयोग-सौन्दर्य—धनजानन्द के शब्द-प्रयोग जगह-जगह क्या सर्वत्र बड़े अमूर्ते हैं जिन पर मुख होकर धनजानन्द की कविता के समस्त आचार्य विरचायप्रसाद मिश्र ने लिखा है कि धनजानन्द जो अपनी कविता को ऐसे-ऐसे पथों से ले जाने का साहस कर सके हैं जिन पर जाने में आज के कवि भी भिन्नक सक्ते हैं । उदाहरण के लिये शरीर के धर्मों को लेकर उन्होंने बड़ी सुन्दर उत्क्रिया की हैं विशेष रूप से आँखों के सम्बन्ध में उनकी उत्क्रिया देखने योग्य हैं—आँखिन के उर, हग-हायनि, बृषापान मधि नैन, फिरो हग राधरे ह्न की दोही । इसी प्रकार कुछ अन्य प्रयोग देखिये—रीझ के पानि, साज में लपेटो हुई बितवन, छके हुए हग, आमुनि औसर गारनि, बिसास-दगानि-दगो, मिलाप की बास खिलै, नौद की सम्पनि, आँखों का हृदय, सुनादम की सछगी, अनुत्तानि-छुरी, धीर मिलै, भाषा के ऐसे सर्वथा नये प्रयोगों के विधान से उनकी असाधारण भाषा-सामर्थ्य का पता चलता है, सचमुच भाषा के

¹ मुजानहित - छन्द ३२६, ३३१, ३४१, ३६६, ३७०, ३७७, ४२६, ४४३, ४४१, ६६, २२७, ४२६, ४४४, ७१ ।

जिन नये पयो पर वे गये हैं उन पयो का अनुमान अब भी दोष है, उनके जैसी स्वच्छन्द अभिव्यक्तियां करने वाले कवि उनके पहले और बाद में बहुत कम देखे गये। उनके प्रयोगों के वैशिष्ट्य की दृष्टि से उनकी उक्तियां देखने योग्य हैं।

लौच—कभी-कभी घनजानन्द ने 'लवियं रहै' या 'अनोलियै' ऐसे प्रयोगों के द्वारा शब्दों को कुछ खोंच कर या टेढ़ाकर उनमें नया जोर और नया वर्ण प्रतिष्ठित किया है। कभी-कभी मात्रा विधान के लिये शब्दों की असाधारण सजियां भी की हैं जैसे यौज्व, जौज्व, तौज्व (यौं+अव+तौ, जौं+अव, तौं+अव)। ऐसा करने में छन्दों में मात्रा या तय सम्बन्धी दोष नहीं आते पाये हैं।

उक्ति-सौन्दर्य—घनजानन्द की उक्तियों की जो भविष्य है वह और कहीं नहीं मिलती। उनके सभस्त काव्य में एक-मे-एक सुन्दर और प्रष्ट उक्तियां भरी पड़ी हैं, उनमें जो मूर्धन्यता और भाव-व्यक्तता है वह साधारण-तया सुगम नहीं। उदाहरण के लिये देखिये—

- (क) हसि बोलन मे धवि पूजन का करवा उर ऊपर जाति है हूँ ।
- (ख) अग-अग तरंग पड़े दुति की परिहै भनी रूप अग्रे घर अबे ।
- (ग) घनजानन्द जीवन मूल सुजान की कौघनि हैं न कहै दरसै ।
- (घ) झुरि मात की मात उताव—मरें तु परी सु मरें हू कहा छुटि है ।
- (ङ) अलहेली सुजान के पायनि-पानि पर्यो न टर्यो मन बेरो भवा ।
- (च) ऐसी कछु बानि चाह-बाधे हगनि परी,

दरस सुजान सातनाई आगिये रहै ।

- (छ) उत ऊतर-पाय सगी मिहवो मु कहा सगि घोरज हाप रहै ।
- (ज) भावते के रस रूपहि सोवि लै, भीके भर्यो उर के कजरौटी ।
- (झ) बारनि भीरकुमार भर्ज, पृथुपावलि हास-विहासहि पूजति ।

घनजानन्द के बहुत सारे प्रयोगों अथवा उक्तियों का सौंदर्य तो कोरे विरोध पर ही आधारित है तथा ऐसे प्रयोगों का सौन्दर्य असाधारण है यथा—

- (क) मति होरि यकी न सहै ठिक ठौर, असोही के मोह-मिठास ठयो ।
- (ख) बूझि-बूझि तरें भीषि-बाह घनजानन्द यो,
- जोव सुखी जाय ज्यों-ज्यों भीजन मरबरी ।
- (ग) भावत ही मन जान सजीवन ऐयो पयो बु करो नहि सौदन ।
- (घ) आरस जायी है कसैं सोई है कृपा-दरक ।
- (ङ) निरघार अघार वे घार संभार दई गहि बाहें न योरिये धू ।
- (च) प्यास भरी बरसैं तरसैं पुन देपन को अलियां दुलहाई ।
- (छ) बारिद सत्य सो दवागिनि बवति देखी,

बिरह नवागिनि तें नेता मर के रहै ।

- (ज) पौन सों जागति आगि मुकी हो वे यानी सो लागति आगिनि देखी ।

वेदम्य अथवा विरोध घनजानन्द की भावधारा व्यक्ता अन्त मत्ता या हो नहीं उनकी भाषा अभिव्यक्ति का भी अपरिहार्य अंग हो गया था इसी कारण उनका सपूर्ण नाट्य

विरोध। मुजान प्रेम का व्यञ्जक प्रत्येक छन्द इस वैषम्य की अन्तर्गर्भाभिनि भावना से ओतप्रोत है, उनकी हर उक्ति में वैषम्य की भगिमा विनी न किसी रूप में समा गई है। यह वैषम्य उनके तन, मन, प्राण का अभिन्न तत्व हो गया है, हर कथन किसी न किसी प्रकार का विरोध भाव या वैपरीत्य लिये जाता है। विपरीतता दात-दात रूपों में मुखर हो उठी है और विदग्ध समीक्षकों को कहना पड़ा है कि जिम कृति में वही भी विरोध की प्रवृत्ति न दिखाई दे उसे बेखटके घनआनन्द की वृत्ति में पृथक् किया जा सकता है तथा अयंगत विरोध ही नहीं विरोध की प्रवृत्ति प्रवृत्तिम्य होने में शब्द विरोध भी वहीं वही दिखाई देता है।^१ हम तो इससे भी आगे जाकर यह कहना चाहते हैं कि शब्द और अयंगत विरोधों के अतिरिक्त भी बिठने श्रम्य प्रकार के विरोध या विरोधाभास इनकी कविता में ललित किये जा सकते हैं और शब्द-विरोध कही-कही पद-पद पर देखा जा सकता है। वस्तुतः यह विरोध और विपरीतता कवि के जीवन में इतनी परिव्याप्त थी कि निपमतारहित उक्ति-विधान उनके लिए सम्भव ही न था। नाना प्रकार के विरोध-मूलक कथनों के मूल उत्पन्न तथा उनके सौंदर्य की समस्त भगि-माओं का उद्घाटन अपने आप में एक स्वतन्त्र और महत्वपूर्ण काव्य है। भाषा के अनूठे प्रयोग और सौंदर्य तथा उनकी शैली की आसाधारण भगिमा के उदाहरण स्वरूप यहाँ पर एक ही छन्द देना पर्याप्त होगा—

उर-भौन में मोन की धूँध के दुरि बँधी बिराजति दात-बनी ।
मूढ मूढ पदारथ भूषन सो सु लसै दुलसै रस-रूप-मनो ।
रसना-श्रुती दान शरी मनि हूँ यधराबति लं चित-सेज ठनी ।
घनआनन्द सुमन-श्रक जमे बिलसै रिक्तवार मुजान-घनी ॥

भाषा की सामासिकता—मक्षेप में अधिक कहने की वृत्ति के कारण घनआनन्द ने भाषा के सामासिक रूप को प्रगीकार दिया है। उनके अविनाश छन्दों में सामासिक पद मिल जायेंगे और कभी-कभी तो काफी बड़े-बड़े समास भी देखे जा सकते हैं यथा—

रुच-गुन-मद-उनमद नेह-तेह-भरे,
छन-बल धातुरी चटक-धातुरी पढ़े ।
मोन-कंज-प्रजन-पुरंग-मान-भग करे,
सोचि घनआनन्द खुले संकोच नों मड़े ॥

दुर्मयकता—कवि ने शब्दों का ऐसा सुन्दर विधान किया है कि पूरा छन्द कृष्ण-विरह से सम्बन्धित होने हुए भी वक्र-विरह की ध्वनि देता भासा जाता है। इसी प्रकार कृष्ण-विरह होने हुए भी मुजान-विरह तथा मुजान-विरह होने हुए भी कृष्ण-विरह का भाव देता पाया जाता है। ऐसे छन्द सभ्य में अनेक हैं।^२

भाषा-शैली की विलम्बता—घनआनन्द के कुछ छन्दों में विलम्बता अथवा दुरुहता भी आ गई है क्योंकि भाषा किसी नये पथ में होकर गई है, भावना एकदम नये ढंग से व्यक्त की गई

^१ घनआनन्द ग्रन्थावली बाङ्ग-सूत्र, पृ० ५०-५१ ।

^२ मुजानहित : छन्द ४१६, १६५, ६१, २०७, २८०, २६५, २८६, ६८, १२८, १४०, २७०, २७८, ३४६, ४६१, २६६, ४५, ४४, ३६१, २७० ।

है। यह बात उनकी कविता में कभी-कभी दोष का रूप भी धारण कर लेती है। अनेक छन्द इन्हीं अतिव्यक्तिक भाषा प्रयोग के कारण दुर्बल और दुर्बोध हो गये हैं।^१

कहावत और मुहावरे—कहावतों और मुहावरों से भी घनज्ञानन्द की भाषा सजीव हुई है। कहावतों की अपेक्षा मुहावरों का प्रयोग घनज्ञानन्द ने अधिक किया है। यों कहावतों के प्रयोग की दृष्टि से ठाकुर अद्वितीय हैं। घनज्ञानन्द द्वारा प्रयुक्त कहावत हो इस प्रकार है—

सुनो है कं भाहीं यह प्रकट कहावन जू,

फगह कलपाइ है मु कंसी कलपाइ है।

इसी प्रकार बिप घोरना, छाये रहना, शायों हागना, पाटी पढ़ना आदि मुहावरे भी प्रयुक्त हुए हैं। इन सभी साधनों के प्रयोग के कारण घनज्ञानन्द की भाषा सप्राण, अथ की शक्ति से सपन्न और विशिष्ट हो गई है।

बोधा की भाषा

बोधा सच्चे अर्थ में रीति-काल के स्वच्छन्द कवि हैं। उनकी अभिव्यक्तियाँ जूठी नहीं बल्कि वे सर्वथा अमूठी हैं। उनका अनुठापन अनुमति-प्रेरित होने के कारण है। वे सुविचारित और गढ़ी हुई भाषा लिखने में विद्वान नहीं करते थे इसी कारण उनकी भाषा में प्रवाह, अलकरण में प्रयासहीनता, और प्रभाव में सीधेता है। 'इकनामा' में तो बोधा की भाषा एकदम निरलक्षित है, ऐसा नहीं जान नहीं पड़ना कि उन्होंने प्रयत्नपूर्वक भाषा लिखी है। उसमें अभिधा का आनन्द है। दिल की बात दिल तक पहुँचाने के लिए जिस सीधे सच्चे वग की आवश्यकता होती है वही वग बोधा ने अपनाया है। उनकी भाषा सीधी पर उनका व्यक्तित्व छाया हुआ है। फारसी शब्दों प्रयोगों और सीधी का बोधा पर पर्याप्त प्रभाव है। कभी कभी ऐसे शब्दों और प्रयोगों के कारण उनकी भाषा कुछ-कुछ दुर्बोध हो जाती है फिर भी उनकी भाषा-शैली के वैशिष्ट्य में इनकार नहीं किया जा सकता।

फारसी शब्द—बोधा की भाषा में इस प्रकार के अरबी फारसी शब्द आ मिले हैं—कुनुफ (साला), जुनुफ, महश्व, महिरम, नफा, समासा, दरकार, मगरूरी, इरक, नाक, दिलनाहिर, कजाकी, गुमानी, दिलदार, हकीकति, अक़शर, रजा, रका, वका, लुबी, खिलकित, हवूबी, रकाने, बेपरद, दरद, दरियाव, दिलसूर, नवा, आसिक, मत्ताये, रिबाने मनमूबी, अरब, माहिरवा।

सुवेलक्षणी शब्द—बोधा की भाषा में इस प्रकार कुछ सुवेलक्षणी शब्द भी मिलते हैं—भरबी, जरबी, परबी, करबी, थो (घा), बई, थारिस, तारसि, न तो आदि।

मुहावरे—बोधा के मुहावरों के प्रयोग इस प्रकार हैं—हुनियाँ सब भास की जेम चनावत, छोटे वने नहीं ओढ़ने आमत, वज कं करिहै, पाऊँ परो, जोरन आमा की पीर, तान के घाट न वाट कुआँ की आदि।

प्रयोग-सौंदर्य—बोधा के कुछ प्रयोगों में सहज अभिव्यक्ति का सौन्दर्य दर्शनीय है—

- (क) कवि बोधा कहे में सवाद कहा, को हमारी कही पुनि मानतु ॥
 (ख) बाल रमे मधुमास छको, यह, कबेलिया पापिनि पीसई धारति ।
 (ग) काहू सों का कहियो सुनिबो कवि बोधा कहे में कहा गुन पावत ।

कुछ स्थलों में लाक्षणिक प्रयोगों का सौन्दर्य भी देखिये—

- (क) बोधा सुनीति निवाह करं घर ऊपर जाके नहीं बिर होऊ ।
 लोक की भीति डेरात जो भीत तो प्रीति के बड़े घरं अनि कोऊ ॥
 (ख) बिछुरे दरद न होत, खर कूबर नूकरन को ।
 हंस मयूर कपोत, सुघर नरन बिछुरन कठिन ॥

शब्द प्रयोग—बोधा की भाषा में कुछ ऐसे शब्दों का प्रयोग हुआ है जो अन्य कवियों में नहीं मिलता—गय, कुमायरे, टई, पदेतो, कबहूक, दिसन्दर, धगोटी, अंगेजु, अजमेति, बापन, रजनेरी, सचक, टिलिहै, रदे आदि। इनमें से अनेक शब्द अर्थ व्यञ्जना की दृष्टि से असमर्थ हैं तथा काव्य में अप्रासादिकता लाने वाले हैं। अनेक शब्दों का अजीब विवृत प्रयोग मिलेगा—अरुनै, अयोगिया (अयोग्य), भोगिया (भोक्पूर्ण), बिसा (किस्ता), बकवाध, मायक (माद), घका, गितो (निगलना), मबनो (मकीर्ण) आदि। ऐसे प्रयोगों से घाने वाली अप्रासादिकता देखिये—

करि प्रेम बही की बटा करखी पतवारो प्रतीति कं सं मिलिहैं ।
 पुनि दूर बितान अरावो अहो जतजन्तुन के मुख ॥ बिलि हैं ॥

सूक्तियाँ—बोधा की भाषा में अनेकानेक स्वरचित सूक्तियाँ भी मिलती हैं जिनसे उनके अछड़े काव्याभ्यास और अनुभव की गहराई दोनों का पता चलता है। उदाहरण के लिए—

- (क) बिप लाह मरे कं गिरं गिरि तं दगावार सें धारी कभी न करं ।
 (ख) गहिये मुख मौन नई सो भई अपनी करि काहू सो का कहिये ।
 (ग) हुन ठौर सबे बिपि और रवे मुख ठौर घरेली सरोज मुली ।
 (घ) एकहि ठौर अनेक मुसबिकल धारी के प्यारी सों प्रीति निबाहियो ।

इस प्रकार बोधा की भाषा में महजता है, मीठापन है और कवि का विजृम्भ है। उसमें बनावटपूर्ण अलङ्कार नहीं है और न उसका लोभ है। यमक, अनुप्रास, श्लेष, चतुर्गति आदि के प्रति उन्होंने कोई मोह नहीं दिखाया है। यही बात उनकी शैली के बारे में भी है।

ठाकुर की भाषा

ठाकुर की नाव्य-भाषा ब्रजभाषा तो है ही किन्तु उसमें वृद्धेलखंडों के प्रचलित शब्दों और प्रयोगों के बाहुल्य से एक विविधता आ गई है। उनके काव्य में एक ओर जहाँ भाव-सौन्दर्य और माधुर्य का आकर्षण है वहीं भाषा की सुन्दरता, माधुर्य और प्रवाह का भी। उनकी भाषा अश्रुतिम और निर्व्याज है, उसे गढ़ने की आवश्यकता कवि को नहीं पड़ी है। वृद्धेली की अभिव्यञ्जना शक्ति में संवलिता हो उनकी भाषा में भासित प्रभविष्णुता आ गई है। भाषा प्रयोग के सम्बन्ध में उनका दृष्टिकोण बलवत् व्यापहारिक था तथा वे भाषा की

स्वच्छता आदि की दृष्टि से ब्रजभाषा के उत्कृष्ट प्रयोक्ताओं में गिने जाते हैं। उन्होंने सभी प्रकार के शब्दों का स्वागत किया जिससे उनकी भाषा में शक्ति आई। उनकी भाषा को प्रवाह, माधुर्य और सजीवता का मूल रूप ही समझना चाहिए। भाषा प्रयोग के सम्बन्ध में उनकी नीति उनके व्यक्तित्व का उद्घाटन करने वाली है, उनका हंसमुख-स्वभाव, निश्चलता और वचनविदग्धता आदि गुण उनकी भाषा से भी टपकते जान पड़ते हैं।

संस्कृत शब्द—संस्कृत के कितने ही शब्द उनकी रचना में आए हैं पर अधिकांश शब्द सत्तम रूप में न होकर सद्भव रूप में प्रयुक्त हुए हैं, बानगी के लिए देखिए—परोजन (प्रयोजन), जाम (ग्राम), जूह (पूष) गमुवार (गर्मातु), गस्थो (ग्रसन), गाठ (ग्रथि), औपद (औपनि), किरवान (कृपाण) निन्नय (निर्णय) आदि।

फारसी-अरबी शब्द—फारसी और अरबी के भी कुछ शब्द जिनमें से अनेक पुस्तक और अप्रचलित भी हैं ठाकुर की कविता में प्रयुक्त हुए हैं। हैफ (अकमौस), कैफ (नशा) आदि अरबी शब्द तथा होस (हविस), रोस (रविश अर्थात् चाल या व्यवहार), दस (मशा), तबीब (वैद्य), शोक, साहजी आदि फारसी शब्द उनकी रचना में देखे जा सकते हैं। कहीं-कहीं पूरा का पूरा छंद ही ऐसे शब्दों से भरा हुआ मिलेगा।

बुन्देलखण्डी शब्द एवं प्रयोग—ठाकुर की भाषा के मोहक और सरस होने का एक रहस्य वे बुन्देलखण्डी शब्द और प्रयोग हैं जिनके कारण उसमें देखी भंगिमा आ गई है। बुन्देलखण्डी उनकी मातृभाषा थी इसलिए बुन्देलखण्डी शब्द और मुहावरे ही नहीं क्रियापद भी उनकी भाषा में आ गये हैं। बुन्देली शब्दों के उदाहरण इस प्रकार हैं—चिगरी (चियड़ा या पैवद), उलक (बड़प्पन), नइया (नही), ऊमर (गुलर), सहिया (कीड़ा), चक्करा (बरा), ऊसद, (बैसे ही, यो ही), लौद (फूलों की मुलायम छड़ी) ऐंड (घमड़), चकाना (टंका करना), चौबर (चौलटी, बार रेखाएँ), बौदर (छड़ी), धिताबी (जलपात्र), पावने, ल्यावने, बरावने, लगावने, परखावने, नहिया, पहिया, बहिया, महिया, दंबो, लंबो, दोवो, लोवो, कीवो, लोवो, हिलिबो, मिलिबो, वसो, बिदारी, चहियत, रहियत, कहियत, सइयत, पड़ियत, जइयत, बिसरइयत, पैयत, डरैयत, बितैयत, जितैयत, पावतो, घालिबो, निवाहबो, बई, गबाइबो, लीजतु, बीजतु, कीजतु आदि। बुन्देलखण्डी प्रयोगों के उदाहरण हैं—हरि होने बही जो तुम्हें करते हैं, डरे रहे, घरे रहे, परी ती, गाहने हैं आदि। इस प्रकार के सैकड़ों शब्दों और प्रयोगों से ठाकुर की ब्रजभाषा बुन्देलखण्डी-प्रधान हो गई है और उसमें सजीव जन-भाषा की जीवनी-शक्ति प्रतिष्ठित हो गई है।

मुहावरे—मुहावरों के प्रयोग भी उनकी भाषा में यत्र-तत्र देखे जा सकते हैं जो उनकी भाषा की व्यंग्य-शक्ति के अभिवर्धक हैं जैसे दूर के ढोल सुहावने, उमर की सहिया (गुलर का कीड़ा), बीसबिसे (निश्चय), लोन को टीको (कलक का टीका) आदि।

लोकोक्तियाँ—मुहावरों की अपेक्षा लोकोक्तियों के प्रयोग में ठाकुर अत्यधिक प्रवीण जान पड़ते हैं। लोकोक्तियों की उनमें वैसी ही प्रमुखता है जैसी घनश्याम में विरोधाभास की। भाषा को प्राणवान, अभिव्यक्ति को सजल और भावसवेदन को प्रकर्ष बनाने में ठाकुर की लोकोक्तियाँ सबसे बड़ा साधन रही हैं। उनके कुछ छन्द तो जैसे लोकोक्तियों से ही बने हुए

हैं, ऐसे छन्दों की प्राणवत्ता और अर्थगमिता असाधारण है। कई एक तो उनकी उत्पत्तियाँ ही ऐसी वन पड़ी हैं जो लोकोक्तियाँ-सी जान पड़ती हैं। उनकी लोकोक्तियाँ इस प्रकार हैं—

- (क) या जग मे फिर जीवो कहा जब आगुरी लोग उठावन लागो ।
- (ख) जो विष खाय सो प्राण तजै गुड खाय सो काहे न काम देदाव ।
- (ग) खाई क्यूँ गर्राई क्यूँ हरि गोरो गुलाम को गमरै नीनी ।
- (घ) ध्रुव रहे न रहे यही समयो बहती नदी पाँच पक्षार ले री ।
- (ङ) मोर धरे-धरे जात बहे सह डोलिये पार लगावल को है ।
- (च) दूसर कोट की भीनि कहा बजि कै जब झूँड बियो ओलरी मे ।
- (छ) ह्वै है नहीं मुरगा जेहि गाव भटू तिहि गाव का भोर न ह्वै है ।
- (ज) दूध की भाषो उजागर दोर सु हाई में घालिन देखत छाई ।
- (झ) भापा मिली नहि राम मिले दुबिया मे गए मजनी मुन रोऊ ।
- (ञ) बिन आपने पायं बिवाई भये कोऊ पीन पराई न जानन है ।

द्विजदेव की भाषा

द्विजदेव की भाषा साहित्यिक ब्रजभाषा है, उसमें लालित्य, लोच, प्रवाह, व्यञ्जना शक्ति आदि के साथ-साथ बहि ना वैशिष्ट्य देखा जा सकता है। बैसे वे रहने वाले अवधी क्षेत्र के थे और उनकी मातृभाषा अवधी ही थी किन्तु उन्होंने बड़ी सुन्दर और टक्साली ब्रजभाषा लिखी है। उनकी भाषा भट्टे प्रयोगों के कारण भोरी और बिड़ल नहीं होने पाई है। उसमें सानुप्रामित्ता, नाद-सौन्दर्य, अलङ्कृति आदि के कारण एक गरिमा और कलात्मकता भी आ गई है किन्तु भाषा की कलाकारिता उनकी भाव-व्यञ्जना के मार्ग में बाधक नहीं रहो है। द्विजदेव ने सुन्दर, साभिप्राय, लचीले और व्यञ्जनापूर्ण गज्जो और पशों के नितान्त निजी प्रयोगों द्वारा भाषा को स्वच्छन्दा प्रदान की है, उसके परिमार्जन का महत्त्वपूर्ण कार्य किया है। उनकी भाषा में प्राञ्जलता है, वह प्रवाहपूर्ण और जगह-जगह चित्रात्मकता और अनुरणनात्मकता के गुणों से परिपूर्ण है। प्रकृति के सौन्दर्य तथा प्रेम और शृङ्गार वर्णन के कारण उनकी भाषा में कोमलता, मधुरता, आदि तत्व ही प्रधान रूप से प्रतिष्ठित हैं। भाषा के अत्यन्त निजी प्रयोग और मुहावरेदानी ने उनकी भाषा को अत्यन्त प्राणवान बनाया है। उनके शब्द-प्रयोग एवं पद-विन्यास का वैशिष्ट्य उनकी भाषा की सुन्दरता का मूल कारण है। ऐसे लचीले, देशी, ब्रजो शब्दों और प्रयोगों की उसमें भरमार है जिनसे प्रयोग-सौन्दर्य तो लक्षित होता ही है अर्थव्यञ्जना भी सरस और अत्यन्त वाक्योपयोगी हो उठी है। स्वच्छन्द कवियों की भाषा का निजीपन सर्वत्र देखने योग्य है। वे सभी भाषा की दृष्टि से भी ब्रज काव्य-मपदा के उत्कर्ष और उद्धारण रहे हैं। मुहावरेदानी के लिए द्विजदेव का भाषाधिकार मानना पड़ेगा, पद-पद पर मुहावरे या मुहावरे से ही शब्द-प्रयोग या पद देखने को मिलते हैं। यह बात उनकी ब्रजभाषा की प्रकृति के असत्य ज्ञान के साथ-साथ उस भाषा के साहित्य से बहि के प्रगाढ़ परिचय की भी सूचना देता है क्योंकि बिना ब्रज-भाषा-वाक्य में आचूट निमग्नतामग्न हुए भाषा-मवधिनी ऐसी मिद्धि नभव हो नहीं ।

विशेष शब्द—वैसे तो द्विजदेव की भाषा में एक में एक सुन्दर शब्द मिलते हैं। यहाँ ऐसे शब्दों की एक सक्षिप्त सूची दी जा रही है जिन्हें हम कवि द्वारा प्रयुक्त विशेष शब्द कह सकते हैं तथा जिनसे हम कवि के शब्द चयन के सम्बन्ध में जान सकते हैं। ब्रज-काव्य परंपरा में अति प्रचलित शब्द इस सूची में शामिल नहीं हैं—सूही, ओछे, समतार्द्ध, मल्लज, दिखवारन, ओछे (ओझा, तुच्छ), इतीक, अनुदय, मुरंसी, तिरछायन, मिलावो, हारन (खन), छगन (पैर की एंडो), अपीच (सुंदर या और भी), अगोतो (अगलोती, पेशगी), पर्यारो (पक्ति), रोहे (मोहित करती हैं), गह्वीले (चटक, गरबीले), भजेज (फारसी भजा का अपभ्रंश), ठाढ़-डून (गभीर), कोरन-वतून (कलावतू की किनारी), लरकी (झुक गए), चुनी (पद्मरागमणि) तथा, गजगोहर (गजमुक्ता), साम (धात, छुप), मुखागर (स्पष्ट), करहाट (कमल की जड़ या उसके भीतर को छनरी), टटकी (नाजी), सूत (मेलला), कंडक (कई), वाम (दीप्ति), गुफ, वेनु (बास वृक्ष), भूमणि (हाथ से हाथ मिलाकर समूहबद्ध मूल्य), करिण (कमर), सभी (छरो), धमरी (हृष की बपकपी। परेय (बड़े लोहे का काटा), ससे (संवायें), धुनैसन, कितत (विष दिशा के ग्रह में), अजुगति, उभाची, घुरेटत, धातन (छत)। इन शब्दों से कवि के शब्द-चयन और उसकी भाषा-स्वरूप सर्वव्यापी दृष्टि का पता चलता है। यह सूची बहुत बड़ी की जा सकती है, इसमें द्विजदेव के व्यापक शब्द-ज्ञान एवं भंडार का पता चलता है। संस्कृत और ब्रज के अतिरिक्त अवधी, बुंदेली आदि अन्य देशीय शब्दों का भी उन्होंने प्रयोग किया है।

संस्कृत शब्दावली—द्विजदेव की भाषा में संस्कृत के तत्सम शब्द इस प्रकार हैं—विम्ब, रूप, अनंज, अष्टसिद्धि, भण्डन, भुवन, अल्प, प्रगना, रति, मनोज, मनोरथ, अभिसार, धर्म-सीकर, कटक, धर्मराग, चद्रिका, आगत, स्वागत, मनोभव, परिमल, नदन, कुजगृह, नाभि आदि। संस्कृत के अति सरल और प्रचलित शब्दों के प्रयोग में ही द्विजदेव जी प्रवृत्त हुए हैं जिसमें ब्रजभाषा का अपना स्वरूप सुरक्षित रह सका है। ब्रजभाषा की मूल पहचानने वाले सभी कवियों में विशेषतः स्वच्छन्दधारा के कवियों में यही प्रकृति देखी जायेगी। संस्कृत के शब्द तद्भव रूप में प्रचुर परिमाण में अवहृत हुए हैं—सुखमा, लोक, कदना, अनोक, धौख, विनोद, केसरी, किसोर, विमल, अरविन्द, सौमि, छवि, शीपति, छत्र, सुम, सोम, तुमीर, जाचक, साधुकी, सिखी, प्रवेस। सिंगार, विषा, सर्ग, युगति, चन्द, गुपाल, प्रान, वीसम, कालिकी, निलाज, विदेस, जुवा, बै, कैस, गिरीस, ससी, आतम, भीत, विभूति, बितास, सोते आदि।

ठेठ ब्रज के शब्द—जो कवि ब्रज भाषा का ज्ञान साहित्य की परंपरा से ही प्राप्त करते रहे हैं उनमें मूर, घनआनन्द, नन्ददास ऐसे कवियों में पाये जाने वाले ब्रज के ठेठ शब्दों का व्यवहार बहुत कम मिलता है। द्विजदेव भी ऐसे ही कवि थे, जिन्हें ब्रज प्रदेश में रहने का भुयोग प्राप्त न हुआ था फिर भी उनकी भाषा में ब्रज प्रांत के अनेक ठेठ शब्दों का व्यवहार मिलता है जैसे नैमुक, पनोवन, चुचात, अबै, गोवै, सनाकी, अणोज, ओछे, छवान, भाजीई, इंक, तिहारे, निपट, मेल्यो, उनयो, नाभी, छाम, बसोठिन, सघोती आदि।

अन्य दोलियों के शब्द—द्विजदेव अवधी की ठेठ प्रयोग-भूमि के अधिवासियों थे। फलतः यत्र-तत्र कुछ अवधी शब्दों का प्रयोग उनकी भाषा में स्वयमेव हो गया है परन्तु उन्होंने

परिभाषित ब्रजभाषा का प्रयोग किया इसमें उनकी ब्रज भाषा पर अवधी का कोई गहरा रंग नहीं चढ़ने पाया है। भाषा के अच्छे प्रयोक्ता ही ऐसा कर सकते हैं कि दूसरे की जनपदी बोली में काव्य-रचना करें और अपनी जनपदी बोली को छाप उस पर न पढ़ने दें। उनकी भाषा में मिलने वाले अवधी शब्द हैं—राखी, सायक, मोहि, माह, तोनिहूँ, पाके, दुनहूँ, भंसुवान, राखत, जाहि आदि। इसी प्रकार कुछ बुदेसी शब्द भी देखे जा सकते हैं जैसे—कोवी, सीवी, दीवी, लई, दई, वई, इती, एती आदि।

विदेशी या फारसी शब्द—द्विजदेव जी के फारसी-अरबी के ज्ञाता होने का भी पता चलता है। उनके काव्य में प्रयुक्त फारसी शब्द विशेषतः कठिन और अप्रचलित शब्द इस स्थिति को एक सीमा तक पुष्ट करते हैं उदाहरण के लिए—मजाल, असवार, अफसोस, होश, हरजनि, यारी, आव, जवाब, नसा, भोज साहिबी, हवाले, गुमान, फने, परदा, दगा, माऊ, कसूर आदि तो प्रचलित शब्द हैं किन्तु परमार, मजेज, कोरन-कनून, तदून, मुदाम (सदेव) माहूताव, हुरौल, सबीह आदि अप्रचलित शब्द भी उनमें दिखाई देते हैं। फारसी शब्दों के प्रयोग के सम्बन्ध में द्विजदेव के दो स्पष्ट सिद्धान्त थे एक तो बिना आवश्यकता के ऐसे शब्दों का प्रयोग न करना दूसरे उन्हें ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुरूप ढाल कर ही व्यवहार में ले आना। वे अन्य भाषाओं के शब्दों के ग्रहण द्वारा ब्रजभाषा की सामर्थ्य का विकास करना चाहते थे, साथ ही ब्रज भाषा के स्वरूप को भी अनाहत रखना चाहते थे।

शब्द प्रयोग सम्बन्धी विशेषताएँ—इन नाना प्रकार के शब्दों के प्रयोगों को देखने से उनके शब्दों के व्यवहार की कुछ मुख्य प्रवृत्तियों का पता चलता है (१) कवि ने अनेक प्राचीन शब्दों का व्यवहार किया है जो विशेष अच्छे नहीं जैसे मेव, पेखें आदि। (२) कुछ एकदम नये या अप्रचलित शब्दों का व्यवहार किया है जैसे अगोती (अगलौती, पेरागी), पत्यारी (पक्ति) रोहूँ (मोहित करती हैं), भनायक आदि। (३) कवि ने ठेठ ब्रज के कुछ शब्दों का भी व्यवहार किया है। (४) कुछ शब्द अपने देशीपन के कारण अत्यन्त सुन्दर बन पड़े हैं और अत्यन्त काव्योपयोगी हो गये हैं जैसे घुमरें, छरा, डरारी, मलेज, सूही, झूकन, गुच्छ आदि। (५) कुछ अपशब्दों का भी व्यवहार कवि ने किया है जिनके माध्यम से विरहिणी के शोक की बड़ी सटीक व्यञ्जना सम्व हो सकी है जैसे—बईलिया कुचालिनि, बावरी, बकदादिनि, बजमारी, बसाइन, दुवहाई, कूर, कुचाली, खल, बिसालिनि, निलाज, पातकी, वीरिन आदि। ये शब्द छन्दों में असाधारण सरसता के विधायक हुए हैं क्योंकि इन कदृक्तियों और अपशब्दों के मूल में प्रेम का ही सरस एवं प्रगाढ़ भाव विद्यमान है। (६) जगह-जगह कवि ने शब्दों को विस्तृत एवं सङ्कुचित करके इस रूप में उनका प्रयोग किया है कि उनके उच्चारण में तो रमणीयता आई ही है, भाषा के लचीलेपन की भी प्रत्यक्ष प्रतीति होने लगी है जैसे वापिकाऊ, चलीऐ, वरतारई, जहाँ-ई-नहीं, छई-सो-छई, कितौऊ, अपूरवई, पने-ई-पने, तिहारेई, मनमोहनऊ, बचूक, पारव ना, भचारव ना, दँक आदि। इसके मूल में जहाँ भाषा की सरस और श्रुतिमधुर बनाने का भाव विद्यमान है वहीं छन्द की भाषा या वर्ण सम्बन्धिनी आवश्यकता भी कारण स्वरूप है। (७) कुछ स्थलों पर छन्द के अनुरोध से शब्द रूपों की विवृति भी दिखाई पड़ती है जो स्थायनीय नहीं बड़ी जा सकती जैसे—छत्र के लिए छातन, पल के लिए पत्ता, निदित करने या पीना कर देने के लिए नीदि आदि।

क्रिया पद—व्रजभाषा में क्रिया-रूपों की स्थिरता नहीं है। एक ही क्रिया के अनेक रूप मिलते हैं। विशेष चात यह है कि अनेक साधारण शब्दों सत्ता आदि द्वारा भी क्रियाएँ बनाई जा सकती हैं। क्रिया पदों के जो विविध अवस्था नाना रूप हमें मिलते हैं उनके कुछ उदाहरण देखिये—दिपे, होती हो, बितीतो, बिपुरे, चीतो (चित्रित क्रिया) फेंक, चोरत, मुनई पवन लगैगो, हत्यो, भी, नजिकात हैं, अधिकाने, गहोई पने, दोजनु, जीबो करे, ठेलति, मुरभाई हुती, हुब (अपभ्रंस कालोन प्रयोग हुआ के अर्थ में), पुरे (आई), बरोने, पठोवे, चलो तो, लागतो ओहें, भोवें, वे भई, भूपो, पसरिमे चोयतो आदि।

सामासिकता—यद्यपि समास की प्रवृत्ति व्रज भाषा में विशेष नहीं है फिर भी शृंगार-लतिका के संपादित सम्स्करण में द्विजदेव की व्रजभाषा का रूप पर्याप्त सामासिक मिसता है उदाहरण के लिए—प्रेम-मय-पूरि, विविध-सौला-सन्नि, चिन-कमलासनें, पग-मोस-दान-मान, व्याज-कज्जलि-कसित शम्बवान, सोरो-घोर-मुरभि-समीर, गध-भार, दिसव-बिज-कम्हा, विप-बैलि-सी, मनमोहन-मीत-मनोज, ललित-नवग-लतिकान, ग्वाल-जात आदि।

अनुरणनात्मकता—स्वच्छन्द कवि होने हुए भी द्विजदेव की भाषा सौंदर्य के हिमामलो के और इस दिशा में वे कुछ सजग भी वे इसी कारण भाषा की उपर्युक्त विशेषताओं के साथ साथ उसमें अच्छी सानुप्रासिकता भी मिलती है जो सर्वत्र देखी जा सकती है। उससे सम्बन्धित विशेषता होती है नाद सौन्दर्य की जिसके प्रति भी द्विजदेव का विशेष ध्यान रहा है। काव्य में वर्ण या शब्द योजना के सहारे वर्ण वस्तु का ही ध्वनि चित्र प्रस्तुत करने की चेष्टा अनुरणनात्मकता कहलाती है। नाद-प्रभाव द्वारा वर्णों की इस प्रकार प्रतीति कराई गई है—

- (क) धूर्धरित धूर्धर धूरवान की सु छाई नभ,
जतधर धारा धग परसन लापी री।
- (ख) उमड़ि धुमड़ि धन छडत अउड धार,
अति ही प्रसद पौन झुकन बरतु है।
“द्विजदेव” सभा की कुसाहल बहंधा नभ,
सेस तं जलाहल को जोग उमहतु है॥
- (ग) एरी मेरी बीर। बीर का बिधि धरैवो हियौ,
चातकी चवाइन की बोखो सरजनि मैं।
मेचक रजनि मैं, कवच-सरजनि मैं,
मुमेध-नरजनि मैं, तखिल तरजनि मैं॥

ऐसे अनुरणनात्मक वर्णों एवं शब्द विधाओं से काव्य में विशेष सरमता और समीपतात्मक सौन्दर्य की मूर्ति हो जाती है, भाषा का सौन्दर्य देखने योग्य हो जाता है, कविता अधिक आस्वादीय हो जाती है, उसका प्रभाव बढ़ जाता है, द्विजदेव में यह कौशल पर्याप्त था।

चित्रात्मकता—वस्तु के यथातथ्य चित्रण की ओर कवि में जितनी प्रवृत्ति होगी, वस्तु निरीक्षण की उसमें जितनी शायता होगी, वर्णों को प्रस्तुत करने की कवि में जितनी सामर्थ्य होगी उसी के अनुरूप कवि वर्णों का सफल असफल या अर्थ सफल चित्र प्रस्तुत कर सकेगा। द्विजदेव में वर्णों को मूर्तिन करने की शक्ति प्रचुर परिमाण में थी—

- (क) ज्यों ज्यों उतै बछु लाडली के उन पंखज-पाइन जात झंवा छवै ।
नाक मरोरि, सकोरि कै भौह, सुली-न्यौ रहे हरि आखिन सौं जवै ॥
- (ख) होत तदू तब-होतव सात, जम्हांन बौ प्यारी जवै जब चाहै ।
बाह दे सोस, उमाह दे नैनन, पांह दे ओठ, पनाह दे नाहै ॥
- (ग) मुनि बात इती मुख नाइन के, अति-मृघो-सपानपने सौं पगी ।
मुख मोरि उतै मुसुझानी तिया, इत, नाइन ह मुसुझान लगी ॥

इस प्रकार के और भी कितने ही उदाहरण प्रस्तुत किये जा सकते हैं ।^१ इन छन्दों में जो चित्र प्रकृत हुए हैं वे मन पर उत्तर आने वाले हैं । ऐसे छन्दों में बही ती प्रपयिनी के रूप का चित्र है, कहीं उसकी गति का, कहीं उसकी प्रणय ओछा का, कहीं उसके स्नातोत्तर चन्द्रमा को अर्घ्य देने का, बही साज शृंगार का, बही सहज वानचीन करने का आदि । इसी प्रकार पावममहोप की सेना के घेरा डालने का, या पावस को उमड़-धुमड़ कर भूमती गति-शीलता का ।

मुहाबरेबानी—द्विजदेव की भाषा में मुहावरों का सुन्दर और अत्यन्त अधिक प्रयोग हुआ है जिसके कारण हम मुहाबरेदानी को उनकी भाषा की एक प्रधान प्रवृत्ति भी ठहरा सकते हैं । यह प्रवृत्ति इस हद तक बढ़ी हुई है कि कवि के बहुतेरे प्रयोग अथवा चण्ड-समूह मुहावरों से ही प्रतीत होते हैं, ऐसे प्रयोगों में से हम कुछ मुहाबरे ही यहाँ दे रहे हैं—माग्य का उदय होना, दाव चूकना, अवसर हाथ आना, पलक सपना, रिय टानना, राई-नमक उतारना, मुँह ओहना, पाले पड़ना, चित्र लिखी सी रहना, बिना दाम विक जाना, हाथ पसारना, सपने की सपति, अपना मुह लिये रह जाना आदि । ये मुहाबरे घरतरनम के भावों को बड़ी सूक्ष्मता से व्यक्त कर सके हैं, इनके कारण भाषा में रवानी, स्वाभाविकता और प्राणवत्ता आ गई है ।

कवि के विरोध प्रयोग—इन्हीं मुहावरों के ही वजन पर कवि ने कितने ही स्वरचित प्रयोग देखे जा सकते हैं, इनमें भी मुहावरों के ही समान जीवन-शक्ति और अर्थगमिता है । यह कवि को निजी सामर्थ्य तीव्र भावानुभूति और भाषाधिकार पर निर्भर करता है कि वह अपनी भाषा को कितनी अर्थमत्ता और व्यञ्जना शक्ति प्रदान कर सकता है । द्विजदेव इस दिशा में विरोध रूप से आगे बढ़े हुए हैं—काहु-काहु भाँति, घरयो छिति है बछु बकटगात, अनद के आँसू बरीनाहि, भग सबै सरमाई समी के, दूति रस-बन निचोबै, तारे लगे अति पीकै, आधि अधिकानी, मो अखियान में लोनी गई लगि, इक माखन चोर के जोर सई, देहरि नासि सले वे सला, तेह-तरेरे, सपानपने सौं पगी, पानिप मरोई तन, ईसै ही समुन फेरि मनसिज बाप भौ, ऊँचो के मुजान, भरि अचन तियाई साब, जुन्हाई की धार सी पावनि आदि । ये प्रयोग मुहाबरे न होने हुए भी अपने वैशिष्ट्य के कारण मुहावरों के ही समान जानदार बन बढे हैं । इनके माध्यम से अनर्जगत और वहिर्जगत की शत-शत भावनाओं का सूक्ष्मातिमूर्धम चित्रण संभव हो सका । इन प्रयोगों में कवि की निजता, भाषा शीष्ट्य के प्रति जागरूकता, भाषा मर्मज्ञता, गहरी अर्थवत्ता आदि का पता चलता है ।

^१ शृङ्गारसत्तिका-सौरभ : छन्द ८०, ९०, ११६, ११३, २०१, १२६, १६, १११, २३ ।

लोकोक्तियाँ और सूक्तियाँ—उक्तियों का सौन्दर्य भी द्विजदेव में असाधारण है, उनकी बहुत सी सूक्तियाँ अर्थव्यञ्जना में लोकोक्तियों के समान ही बन पड़ी हैं उदाहरण के लिए—

- (क) ऊपर ही कछु राग लपेटे, अहो उर-अतर के अति कारे ।
- (ख) दिन हुँक में पंहे सकेलि राखे, फल बेलि बर्दे जो अगारन की ।
- (ग) हरे भरे विमल सुधा से सरवर माहि,
सग मिसरी के बिष-घोरि उमह्यु हो ।
- (घ) हूँ के सुधा-धाम काम-बिष को गगन मूढ,
हूँ के द्विजराज काम करत कसाई की ।
- (ङ) अग देति दया करि ईस जोई, सोई कौछ पसारि गहरीं पर ।
- (च) पीहै घटी रस को लो लता । अह छाड़ सहे घरपार बिचारो ।

अनेक उक्तियों का सौन्दर्य घनआनन्द के हो ममान विरोध पर आश्रित है, इनमें अतिशय अर्थवत्ता है और भावगत शक्तिमत्ता भी । इन सब की अर्थ व्यञ्जना स्वरूप में विशद अनुशीलन का विषय है । टकसाली और सब प्रकार से समर्थ भाषा-प्रयोगवाओं में द्विजदेव का नाम सदा लिया जायगा ।

अलंकार-योजना

रसखान की अलंकार-योजना

रसखान के काव्य में अलंकारों का प्रयोग तो मिलता है किन्तु वे प्रकृत्या अनलंकृत अभिव्यक्ति के बने हैं। अभिव्यक्ति विधान में अलंकार ऐसे तत्व हैं जो स्वयमेव आ जाते हैं। कभी साम्य स्थापन करना ही पड़ता है, कहीं रूपारोप या भावारोप अनिवार्य हो जाता है, कहीं एक के सौन्दर्य के समग्र दूसरे के सौन्दर्योपकर्ष की प्रतीति करानी ही पड़ती है, कहीं स्थितिगत साम्य का निदर्शन आवश्यक हो जाता है फलस्वरूप उपमा, रूपक, प्रतीप, उत्प्रेक्षादि अलंकारों का अपने आप विधान हो जाया करता है किन्तु सजग भाव से अलंकृति रसखान के काव्य में हुई हो ऐसा प्रतीत नहीं होता। रसखान-काव्य में जो अलंकारिता है उसका कारण ब्रजभाषा काव्य की परम्परा के परिचय और बोध में मानना होगा। मुसलमान होते हुए भी उन्होंने ब्रजभाषा में ऐसी टक्काली रचना बिना परपरादोष के कैसे कर ली होगी? उनका कव्य महत्त्वपूर्ण है इसी से उनकी अभिव्यक्ति मनोरम है। रसखान की शैली, कथन-विधि या वर्णन-पद्धति अव्वल है। यह सरलता उनके निर्मल और सरल व्यक्तित्व का सूचक है। इसी प्रकृतिगत सरलता के कारण उनके काव्य का शैली-भंग भी सरल और प्रायः अनलंकृत रह गया है। जो अलंकृति है वह अनिवार्य और अपरिहार्य है क्योंकि भाव का उन्मेष तथा मनोमत अनुभूतिनी अभिव्यक्ति के लिए अनिवार्य और प्रवर्तित अभिव्यक्ति-विधानों की मुखापेक्षी हुआ करती है। घुमा फिरा कर या व्याज से या किसी की ओट में छुछ बहना रसखान को आता नहीं इसलिए काव्य में कृत्रिमता के विषादक उपादान रसखान की काव्य-स्रष्टृति से परे हैं। छंद पर छंद पढ़ते चले जाइये उनकी सरल वर्णन शैली और मोहक वर्ण्य विषय ही अपनी निसर्गजात सरसता के कारण आपकी मुग्ध करते चलेगे। अलंकृत विधानों के प्रादुर्भाव का अभाव आपको खरेगा ही नहीं। कदाचिद् रसखान इन्हें काव्य के लिए अनावश्यक ऐश्वर्य समझ करते थे। उनकी सरल प्रकृति इन ऐश्वर्यों और मुकुमारताओं को ओढ़ नहीं पाती थी। सीधी-सी बात और सीधी-सी अभि-

व्यंजना ही उनका वाग्यादर्श था। उनके भक्तिपरक छंदों में उनकी शैली का परम स्वाभाविक और निरलङ्घित रूप दिखाई देता है। यमक, अनुप्रासादि अलंकार आये हैं तो भावों की लपेट में अन्यथा उनकी प्रगाढ़ अनुरक्ति और भक्ति-भावना के उन्मेष ने भाषातटस्थता के लिए अवकाश ही नहीं मिलने दिया है। इसी प्रकार वृष्ण की सीलाओ, श्रीढाओ या विविध प्रेम प्रसंगों के वर्णन में भी आलंकारिकता की विलाजलि दे दी गई है। पूर्वराग, प्रणय-श्रीढार्यो, प्रणय प्रसंगों के वर्णन प्रायः अनलङ्घित ही हैं। घरहाइनों की भुगतियाँ, हास का आस, मनोगत स्नेह के वर्णन प्रायः निरलङ्घित हैं। इनमें अलङ्घति बिना अभिव्यक्ति की अनिवार्यता के नहीं हो मिलेगी।

रसखान का अक्षर्य और वर्ण्य ही इतना सम्मोहक है कि सज्जाशील रसत प्रसाधनों के उपयोग की उन्हें आवश्यकता ही नहीं पड़ती। 'दान-सीला' नामक छोटी-सी रचना में, नयनोपकथन-विधान के ही कारण किसी अलंकरण की आवश्यकता नहीं पड़ी है। रसखान में वर्णनात्मक स्थलों पर ही अलंकारों का प्रयोग किया है जो प्रायः सुन्दर बन पड़ा है छंदाहरण के लिए राधिका की रूप-छटा, भुक्तुमारता, वृष्ण की रूप माधुरी आदि के वर्णन के अवसर पर आवश्यकतानुसार अलंकारों का उपयोग हुआ है।

शब्दालंकार—शब्दालंकारों में रसखान ने यमक और अनुप्रास का प्रयोग अधिक किया है, जगह-जगह तो वे हविपूर्वक यमक के प्रयोग में प्रवृत्त हुए हैं तथा वीप्सा के भी अनेक प्रयोग उनमें मिलते हैं। अनेक बार रसखान की रचना में कुछ यमक के अभाव में यमकाभासात्मक पंक्तियाँ देखी जा सकती हैं। ये अक्षरवृत्तियाँ अर्थान्तर रहित हैं फिर भी इनसे भाषा में सौन्दर्य आ गया है। अनेक बार आवर्तित शब्द एक अपर शब्द का प्रस होकर आया है।

अर्थालंकार—अर्थालंकारों में उपमा, रूपक और उत्प्रेक्षा का प्रयोग अपेक्षाकृत अधिक हुआ है। ये तथा अन्य प्रधानता से प्रयुक्त अलंकार अधिकतर साम्यमूलक ही हैं जैसे छंदाहरण, प्रतीप, हृष्टान, व्यतिरेक, रूपकान्तिप्रयोक्ति आदि। रसखान ने सादृश्यमूलक अलंकारों का प्रयोग भावोत्कर्ष के लिए ही किया है। अलंकरण की अतिशयता और सम-त्कार-बहुल रचना से विरत रहने वाले कवि की सामान्यतः साम्य-विधान का ही सहारा लेना पड़ता है। उपमा के पूर्णोपमा, लुप्तोपमा आदि भेद उनकी रचना में आसानी से ढूँढ़े जा सकते हैं। रसखान की उपमाएँ विविध प्रकार की हैं और वर्णन भाव या वस्तु के सौन्दर्य को बढ़ाने वाली भी। ये उपमाएँ जीवन और प्रकृति से ग्रहीत हुई हैं। जैसे रोगा, विप, धनुष, चित्र, बरछी, बाण, लोहा, दर्पण आदि। प्रकृति से कमल, हाथी, विच्छू, शन्द्रमा, मीन, दामिनी, सागर आदि उपमाएँ ली गई हैं। पौराणिक उपमान के रूप में बालदेव दारुभार के आगे गये हैं। प्रेम वादिका में रसखान ने सिद्धान्त बयन के लिए अनेक बार मालोपमा का प्रयोग किया है—कोउ याहि फामी बहूत, कोऊ बहूत तरवार। मेजा, भाला तीर, कोऊ कहत अनोखी द्वार॥ रसखान ने रूपकों का प्रयोग भी अधिक किया है विशेषतः निरग-रूपकों का, जिनमें यह पता चलता है कि अलंकार उन्हें सामान्य रूप में ही स्वीकार थे। यदि वे साम-रूपकों के व्यापक विधान में प्रवृत्त होने तो जान दूसरी थी क्योंकि साम-रूपकों की योजना में जो कवि लिप्त होता है उसे भावप्रवाह की मोटी दृढ़

विताजलि देनी ही पहती है। रसखान इन्के लिए नैपार न ये। उनका एक परपरित स्मक
दृष्टान्त व्यसंकार का भग बनकर जाया है—

झूठ की रब छँचि लियो रसखानि हिये महुं साइ विचार सो।

सोनी कुठोर लगी लखि तोरि बलक तमास तें कौरति डार सो ॥

यह रूपक अपनी नवीनता और शैविष्य के कारण अद्वितीय है। रूपक अठ्ठाइस-
लिए है क्योंकि चरित्र और तमास तथा कीर्ति और टाव को एक अपना समान बतलाने की
प्रथा नहीं है और परपरित इसलिए कि एक रूपक के प्रभाव में दूसरा रूपक व्यर्थ हो जाने
वाला है, वे अन्योन्याघातित हैं। रसखान की रसनाथो में प्रयुक्त रूपक अनायास ही आ गए
हैं—मन, वचन, प्रेम, नेत्र, रूप, प्राण आदि के लिए जनश्रुति दागर, अनुर, फास, बाण,
सिधु, पसी आदि के रूपक प्रयुक्त किये गये हैं जो यथानुसर हृदय में सहज ही निकल आए
हैं। इनमें कवि के कौशल की कोई बात नहीं है, ये भाव को अधिक सज्ज रूप में प्रस्तुत
करने में पूर्ण समर्थ हैं। सागरूपको ने बौहटा, मेघ, चन्द्रमा, बाटिका, वर्षा और सर्वप्रथम
रूपक मिलते हैं जो भूलवनी भाव और भाग्य की दृष्टि से तो अवश्य रूपक हैं किन्तु कला-
त्मक या दार्शनिक दृष्टि से सदोष हैं क्योंकि उनका ठीक निर्वाह नहीं हो सका है। सरल
और सहज शैली के कवि होने के कारण रसखान ने वस्तुप्रवेशावली का ही विधान अधिक
होना ही क्या—उन्से वस्तुचित्रण में महानता प्राप्त हुई है। रसखान द्वारा व्यवहृत दृष्ट्य,
प्रतीक, व्यतिरेक, उदाहरण, संदेह, रूपवातिप्रयोग, चारकदीपक, देहरीदीपक आदि अलंकार
उनके आवावेग-में ही लिपटे चले आए हैं। आवेगपूर्ण यत्निक्रमिकता में जो सहजता मनोप्रकाश
होती है—वही रसखान के अलंकार विधान में मिलती, आरोपित वक्रता या अलंकरण उनमें
नहीं। रसखान आदि स्वच्छन्द कविगण के अलंकार-प्रयोगों के शून्य-शून्य उदाहरणों को प्रस्तुत
करावना यहाँ सम्भव नहीं, इसलिए बानगी के तौर पर एक-एक उदाहरण ही दिये जा
रहे हैं—

अनुभास—छक छल छबीली छटा छहराई के कौतुक कोटि बिछाई रही।

व्यपक—ये तिगरे ब्रज के हरि ही हरि ही के हर हरियरा हरि सोने।

जीप्ता—भाइरी बा मुख की मुनकानि सभारी न जँहे न जँहे न जँहे।

पूर्णपमा—इमके रवि कुंडल दामिनि से।

व्यपक—सटकी सट मो दुग मोनन सों बनती जिय या नट की अटकी।

उपदेश—छोई नहीं छिनहं रसखानि सु लागी फिर दुम सों अनु बेली।

दृष्टान्त—तब हूँ रसखानि मुजान अली नतिनी बल बूंद पड़ी हो रहे।

जिय की नहि जानन हों मजनी रजनी अनुदान लड़ी हो रहे ॥

प्रतीप—संपति सों सकुचाइ कुबेरहि, रूप सों दोनी चिनीनी अनंगहि।

व्यतिरेक—मोहन सुंदर आनन खंड तें कुंजनि देखी मैं स्थान सिरामन।

उदाहरण—उन्हों दिन ज्यों जतहोन हूँ मोन सो आखि मेरी अनुवानो रहें।

संदेह—जानिये न आली यह छोटा अतोमति को,

बानुरी बजाइ गी कि दिय दपराइ गी।

रूपकान्तिशयोक्ति—या रस में रसखान पयो रति रंत जगी अखियां अनुमाने ।

चंद पे बिज ली बिज पे करव पे मुकतान प्रमाने ॥

कारक-दीपक—कोऊ रहीं पुतरी सी खरी, कोऊ घाट डरी, कोऊ बाट-परी बू ।

देहरी-दीपक—देखें बने न बने कहतें ।

आलम की अलंकार-योजना

आलम ने अपने काव्य के भाषा और भाव दोनों पक्षों को आलंकारिक रमणीयता प्रदान करने की पूरी चेष्टा की है ।

शब्दालंकार—आलम अनुप्रास के बड़े प्रेमी थे, इनका प्रयोग उन्होंने पद-पद पर किया है । इसके प्रयोग से वे कुछ सचेष्ट भी प्रतीत होते हैं तथा कालान्तर में उनकी अनुप्रास-विधान सम्बन्धिता सचेष्टा उनकी काव्य-भाषा की प्रकृति बन गई प्रतीत होती है । यमक से भी उन्हें पर्याप्त मोह था, अर्थान्तर के साथ शब्दावृत्ति से उन्हें पर्याप्त रस आता था ।

अर्थालंकार—अर्थालंकारों में उत्प्रेक्षा आलम को विशेष प्रिय था जिसका प्रयोग उन्होंने अधिकांश शृंगारिक प्रसंगों पर किया है । अदलील या उत्तान शृङ्गार के वर्णन में तो ये उत्प्रेक्षाएँ अतिशृंगारिकता का आवरण बन कर आई हैं । इनमें खदेह नहीं कि उत्प्रेक्षाएँ अत्यन्त उपयुक्त और प्रसंगानुसूल हैं तथा कवि की अच्छी औपम्य दृष्टि की सूचना देने वाली हैं । इनमें उच्चकोटि का साम्य विधान मिलेगा तथा अपने प्रयोग-कौशल से कवि ने पुरानी उत्प्रेक्षाओं को भी नए रूप में उपस्थित किया है । उपमा और उदाहरण भी युक्ति-युक्त रमणीय और भावोत्कर्षक बन पड़े हैं । भावुकता प्रेरित उपमाओं में सहजका उच्च सौंदर्य देखा जा सकता है । इसी प्रकार दृष्टान्त, व्यतिरेक आदि अन्यान्य अलंकारों का भी आलम ने अच्छा उपयोग किया है । उनके आलंकारिक प्रयोगों को देखने से पता चलता है कि उनकी अलंकार योजना पूर्णतः प्रौढ़ और उत्कृष्ट थी । उनमें उनके काव्य की शोभा में पर्याप्त वृद्धि हुई है । वे अलंकार-प्राण कवि न होते हुए भी अलंकारों की महत्ता और उपयोगिता में विश्वास करते थे तथा उनकी अलंकारिता उनके काव्य-गौरव की सवर्धक हुई है—

अनुप्रास—अछरा ते आछी आछे चच्छु छवि छोरनि सी,

आछी आछी काछी आगी उरज अछूत सी ।

यमक—अनगु बहतु पाकों अगन सहत दुख,

अगनहि सोरी करी अगनहि जाइ कै ।

उत्प्रेक्षा—काम बेलि बेलि सी अकेसी कुज घाम खरी,

बदन की आभा जनु फूलतु कमल है ।

उपमा—चंदन चढ़ाए चंद जादनी सी छाड़ रही,

चन्द्रभा सी भुज छवि, हासी चटिका सो है ।

उदाहरण—असुबनि नीजें ओ पसोर्जें त्योँ त्योँ छीजें बाल,

सोने ऐसी लोनी देह सोन ज्यों गरति है ।

दृष्टान—कर पन्तव्य रज्जवत् नरं दृष्टोरेणि रत्न रत्नं एति मञ्जन की।
निखनी दल मन्दुल रज्ज की मन तं चंचु सवारत खंजन की॥

रूपक—अधर मुरय मूनि नृपति जनंग जग्ये,
नृत्य करे देतर को मोतो नृत्य करी है।

रूपकानिर्वायोक्ति—बदन दिलोकि साध सुधा को बिबुध करे,
कुमुदिनि फूली जगनि कुमुद कोबंघुहै।
अपा, निह, सारत, हरिनि, कोबिसा, कदलि,
बोज, बिह सीमे सवही को मन बग्यु है॥

अतिशयोक्ति—जानन मे जाप नेकु जानन उधारि देन,
ताकी शार फूली डार दरि तें मुछानी हैं।
धारि में जो बोख्यो तनु ताति त्यो सुमोन,
वारिज की बेलें ते दिलोके बरो जानी हैं॥

अतिरेक—जाबज लगाए पाजे पादक तें गोरी है।

प्रतीप—तेरीई मुछार बिन्दु निन्दै दरदिन्दै प्यारी,
उपना को कहै ऐसी जौन जिय में छयं।

जनन्य—जासन के प्रभु बाजे पटतर डीजें बौन,
तेरे दित बसो बहै बाके मन गढ़ी है।

उल्लेख—मति है चकोरनि को भौरनि को बौल-मात,
मृगनि को नादमई मुन्दरी मुजान है।

संदेह—चार तमास प्रभुन सना विघी स्नान घटा संन विगुल गोरी।

धोपा—दर दर धेरि धेरि सोद तं तं धेरि धेरि,
धेरि धेरि गावे धुन गोकुल की सनना।

कारक-दीपक—जोलति पलति दिनदति नुत्तरानि जनि,
रूप को निहाई छवि और और मानि है।

प्रबन्ध-प्रयोगों में अलंकार-योजना—अपने प्रबन्ध में आलम जब वर्णनों में प्रयुक्त हुए हैं तब उन्होंने अलंकारी का प्रयुक्त प्रयोग किया है। उनके वर्णन अलङ्कृत शैली में ही प्रयुक्त किये गये हैं फिर भी उनकी शैली श्रुति और संगम ही बही जासगी। ये अलङ्कृत शैली केवल वर्णन का उत्कर्ष दिखाकर भाव को सरस और प्रभावशाली बनाने के लिये नियोजित हैं। माधवानल प्रबन्ध के अलंकारिक प्रयोग इस प्रकार हैं—

बाहे मोरिख फिरहि अरेल्य। अब मंग ताद बरह मोहि चेता॥

मैं भइ छुछत तू मूरज मेरा। तू चंदा हों भई चकोरा॥

उत्प्रेक्षा—बंठि बंदता मायव पाता। मूर मंग जन चंद प्रकाश॥

रूपकानिर्वायोक्ति—बंजल प्रदेम भंवर जो बिजा। बोन शबेर सकल रस निदा॥

भंवर दान रस लेइ बं भोर रहे लनटाद। मूर तेज तें कुमुदनी एरी
अनिहि कुम्हिलाइ॥

रूपानुगोही प्रबन्ध में सरस, मधुर और नादनूर्ण चरित्रों तथा उत्प्रेक्षाएँ देखी जा

सकती हैं। उसकी अधिकांश अलंकार योजनाएँ भाव प्रेरित हैं तथा रम्य हैं—

प्रतीप—जिहि मंदिर सतत उजियारे। अस न होइ सौ दीपक बारे ॥

रूपक—मुख सनेह कुल वर्तिका, दरसन जोति अनूप। डूहें पच्छ उजियार करं, बस सु दीपक रूप ॥

उत्प्रेक्षा—विमल चंद मण्ड तै उतरो। जानहु मुर पुनन की पुतरो ॥

धनआनन्द की अलंकार-योजना

धनआनन्द की अधिराज कविता सरल, निरलंकृत और भावावेशपूर्ण शैली में लिखी गई है जिसके अन्तर्गत उनका विद्याल पद-साहित्य तथा लगभग तीन दर्जन छोटी-छोटी कृतियाँ सम्मिलित हैं। इनमें कहीं-कहीं अलंकार तो मिलेंगे परन्तु वे सहज साधारण ढंग से अनायास हो चले आये हैं। अभिव्यक्त भाव की भगिमा उन्हें अपने साथ लेती चली आई है। परन्तु इसके साथ ही साथ काव्य-जगत में उनकी प्रतिष्ठा का जो प्रधान माधार है 'सुज्ञानहित' उसमें अलंकरण की कमी नहीं। उसमें, एकवि ने आवश्यकतानुसार माना प्रकार के अलंकारों की योजना की है किन्तु वह सारी अलंकारी योजना है भावामि-
भ्यक्ति का साधन ही, साम्य का पद उसे नहीं प्रदान किया गया है। दूसरी बात यह है कि यह आलंकारिकता परम्परायुक्त आलंकारिकता से भिन्न है, यह भावों की लपेट में आई हुई है। भावों की आवेश-शीलता उनकी वीलों अथवा अलंकरण की भगिमा का कारण रही है सीधी-साधी बातें, सीधे-साधे ढंग से कही जा सकती हैं परन्तु अन्तर की माना भाव भगिमाएँ बिना वचन-
वक्रता अथवा अभिव्यक्ति में वक्रता लाए कैसे निवेदिन की जा सकती हैं। इसीलिए कहना पड़ेगा कि धनआनन्द के काव्य में जो अलंकार-विधान हैं वह रीतिबद्धा के समान आरोपित नहीं बरन् अन्तःप्रसूत, उनके स्वभाव का भग-स्वरूप और व्यक्तित्व का निदर्शक हैं।

व्यक्तिनिष्ठ काव्य रचना एवं अलंकृति के कारण धनआनन्द के अलंकार प्रयोगों में बड़ी साजगी और नवीनता है, वह स्वयं में उनके काव्य का एक अच्छा आकर्षण है। प्रयोग वैशिष्ट्य, कथन वक्रता, अभिव्यक्ति-वैशिष्ट्य धनआनन्द की एक स्वभावगत प्रवृत्ति-सी प्रतीत होती है। किसी भी बात को सीधे-साधे ढंग से रख देना उन्हें अप्रोष्ट नहीं। उनका अत्येक छंद किसी न किसी प्रकार का वाकपुन लिए हुए मिलेगा परन्तु जो बात इन्हें अपने ढंग के क्रमागत शैली के कवियों से पृथक कर देती है वह है संवेदना और प्रेरणा की मिनता। धनआनन्द के काव्य रचना की प्रेरक शक्ति न तो राज्याध्यय या राज-प्रेरणा है न किसी का प्रशस्तिगान, न किन्हीं लक्ष्मी को दृष्टि में रखकर उदाहरण अस्तुत करना। धनआनन्द की अलंकार-प्रियता या वक्रोक्ति-प्रेम बहुत कुछ स्वभावगत है। एक बात यह भी है कि अनुभूति जब गहरी होती है, व्यक्ति कुछ भावुक और प्रगल्भ होता है तो अभिव्यक्ति भी ऋजु और सरल न होकर यत्किंचिन् बक्र हो जाती है। यह वक्रता फिर काव्य की शोभा बढ़ जाती है। भावों को नये-नये पथ से ले जाने हुए कवि ने जिस नवीनता और बला के उन्मेष का परिचय दिया है वह साधारणतः सुलभ नहीं। प्रसून परिमाण में ब्रजभाषा में काव्य-सृष्टि हो चुकी थी फिर भी नये उपमानों के विधान में, नई कल्पनाओं की सृष्टि में धनआनन्द

रौतिमुक्त और रौतिबद्ध ही नहीं समूचे मध्य-पुत्रीय नवियों में बाँधे गिने जायेंगे। बल्कि और आलवारिता के क्षेत्र में उनकी भी नहीं मूक-हूँक वाला कवि दूसरा नहीं दिखाई देगा। यह नश्वर रत्नना और नशा की छछन, नावाग्नेय तथा कवि-प्रतिभा-साक्षेड्ड हुआ करती है मनमाने में ये दोनों तरंग प्रचुर परिमाण में उपलब्ध हैं। धँसी की इसी अतिवैयक्तिकता के कारण मनमाने की धँसी में काव्य-रचना तो दूर परवर्ती युग में उनकी नकल भी शोई नहीं कर सका है।

विरोधान्नास—विरोधानास मनमाने का सबसे प्रिय अलंकार है तथा इस संबंध में तो यहाँ तक कहा गया है और ठीक कहा गया है कि जिस कृति में यह अलंकार न मिले उन्हें बेचटके-एतकी कृतियों से पृथक् गिना जा सकता है। इसने एक अर्थ स्पष्ट हो-अन्ना वाहिए कि-उत्ति-वैपस्य उनकी प्रवृत्ति में ही उत्तम खोज है, बिना उनकी प्रवृत्ति का भ्रम हुए विरोधानास उनकी दीर्घकाल-व्यापिनी काव्य-साधना में जादंत किस प्रकार का संकट था? रस्य ही उनके काव्य में विरोध से जिन जावकारिक नौदर्थ की सृष्टि की है उसका मूल उत्स उत्तरा हृदय, उनके विचार, उनका जीवन है जो विपन्नता का बीज था। जीवन विपन्न परिस्थितियों और मन स्थितियों का केन्द्र हो गया था इन्हींविषयों अपने प्रेम की बिना बाँकन के बिना विपत्ति-वैपस्य के निदर्शन के, और कुछ नहीं तो बिना व्याज विरोध के वे व्यक्त हो नहीं कर पाते थे। यही कारण है कि विरोधानास ही उनकी आलंकारिक दीर्घकाल-व्यपिनी का केन्द्रबिंदु हो गया है। अन्य अलंकार इन्हीं केन्द्रीय सोमाकारक धर्म के इर्द-गिर्द चकरा चकते हैं—

- (क) बारिद सहाय सो दधानिनि दबति देखी,
दिर-नवागिनि तें नैना झर के रहे।
- (ख) योन सो जगति जायि कुती हो पै पानी सों लागति आँखि देखी।
- (ग) इनकी गति देखन-जोग मई जू न देखन में सुरहें देखि अरी।
- (घ) आनद से घन हो मुजान बाज छीति बही,
आनद जप्यो है कैंन सीई है कृपा-अरक।
- (ङ) हो मनमाने दीधनमल दई कित प्यासनि मारत मोही।
- (च) मनि दोरि पकी न लहै टिक दोर अमोही के मोह-मिठास ठगी।
- (छ) फात भरी बरन तरसे मुख देखन की आँखिया बुझवाई।
- (ज) मूठ की मचाई छाव्यो लीं हित कबाई पावयो।
- (झ) उबरनि बसी है हमारी आँखियानि देखी,
मुखस मुदेम जहाँ रावरे वपन हो।

रूपक—रूपक मनमाने का दूसरा प्रिय अलंकार है। उन्होंने एक से एक नये विधान ही साग रूपक प्रस्तुत किये हैं जो अनुकूलि की अग्निमा से मधुन हो अतिरस सरस बन पड़े हैं। एक वैराग्य-मरक छन्द में कवि ने किन असाधारण कौशल से जट-जीव की उल्लेख किया है—चात्पावस्था की मध्या तो नून हैं-उन्नी कर गेवा दो और जीवन की रति विषम की मंदिरा प्रोवर और सोकर गेवा दो। अरे जट-चात्क (जीव) ! जट-मदन की छोड़

संसारके घूर्ण को ही तू। मेघ समझे हुए था। अब भी तो जग। देखता क्यों नहीं कि वेशों की ओर से सवेरा हो रहा है—

सरिकाई-प्रदोष में खेल खूब्यो हंसि रोय सु ओसर छोय बयो।
महुरी करि पान विष-मदिरा सफाई-तमो मधि सोय गयो॥
तजि को रसमें घनआनन्द को जग-घुघ सों आतिक-नेम सयो।
जइ जीव न जागत रे अजहूँ किनि, केसनि ओर तें भीर भयो॥

ऐसी बाँकी अभिव्यक्ति रीतिबद्ध कवि नहीं प्रस्तुत कर सके हैं। इसमें जो अनुभूति है और जो अभिव्यक्ति है उन दोनों के सामञ्जस्य में ही इस छंद का वास्तविक सौन्दर्य निहित है। इसी प्रकार रूप के जल में मन का बिहार करने के लिए जल का रूपक भी अभिनव सूक्त-सूक्त का निदर्शक है—

पानिप अनूप रूप जल कों निहारि मन,
गमो हो बिहार करिबे कों चाय डरिकं।
परयो जाय रमनि की तरस तरबनि मे,
अति हो अपार ताहि बँसैं सकैं तरि कं।
धीर-तीर सुमस कहू न घनआनन्द यों,
बिबस बिचारो यक्यो बीच ही हहरि कं।
लेत न सम्हार गहि केसनि मगन भयो,
बूडिबे तें बख्यो की सिदार कों पकरि कं॥

अपनी मदीनता के कारण बबनो के आसब का रूपक भी देखने योग्य है—

कठ-काच-घटी तें बबन छोपे आसब से,
अधर-पियासैं पुरि रागति सतैत है।
रूप-भतवारी घनआनन्द सुजान प्यारी,
काननि हूँ प्राननि पिबाय पीबे छेत है।

अपने चित्र की सुजान के हाथ का धीन बतलाकर कवि ने अपनी प्रेमापित मनोदशा की कंसी सुन्दर व्यञ्जना की है—

जान प्रबीन के हाथ को धीन है सो चित्त-राग-भर्यो नित राजें।
सो सुर सांच कहू नहि छाँडत ज्यों ही बजावैं लियें मग बराजें।
भावती भीड़ सरोर दिवैं घनआनन्द सौगुने रग सों गाजें।
प्यार सो तर ॥ ऐंचि कं तोरत क्यों, सुधराइये सावन लागें॥

इसी प्रकार के एक से एक सुन्दर साग-रूपक घनआनन्द में देखे जा सकते हैं—जिन छंदों में उन्होंने अपनी सालसाओ को मेहदी, प्रिय की प्रीति-रीसि के कारण उसे अधिक, दृष्टि को बँटक (जिसमें नित्य सावन ही बना रहा है), हृदय को प्रेम पत्र, बिरहिणी को धर्यां श्रुति में तुरई की बेल, मन को पारद, जीव को गुड़ी, तन को फाग का सुहागपूर्ण राग, रूप को खिलाड़ी या जुआड़ी, रूप की राखी, नेत्रों को चाँदनी रात का चोर, राधा के पौवन-विलास को बसंत, विद्योग को अदाबंद का बीज आदि कहा गया है उनमें कवि की नई

सूक्ष्म और बलवान् का ऐश्वर्य देता जा सकता है ।^१ ये तथा सहा विद्वान् ही छंद मोक्ष-विधान की सर्वथा नई भाव-प्रणाली छाने पार जाते हैं । छोटे-छोटे निरंग स्वयं तो मिलने ही मिलें—कमलापा की नदी या मनुष्य, हय-वातक, विरह की अग्नि या शराग्नि, मन और नेत्रों की मृग, आतक चबोरे, नील, पतंग, मूक, हृदय की कड़ोटी, वसन की नाहर, कपुलानि की छुरी आदि बलवान् शत्रु-हन् निरदण्ड रुढ़कों का व्यवहार हुआ है जो उनकी जगह पर छंद की समीपता में निदिक्क वृद्धि करते देखे जा सकते हैं । यही विरोधवादी भाव-पन, नवीनता, अनुसूति-प्रेरित प्रवृत्ति और राजनी उनके अधिनादिक प्रयोजनों में देखी जा सकती है ।

श्लेष और जनक का प्रयोग भी उन्हें स्वतंत्र पर हुआ है । श्लेष का प्रयोग मन्ना-मन्त्र घनजानन्द, घनमान, मुजान आदि शब्दों को लेकर किया गया है । मन्त्र रूप में कहा जा सकता है कि घनजानन्द के बाप्य का बलान्तराज नदन और प्रवर्ष है उनमें किसी भी प्रकार की हीनता तो दूर अनादर्य्य उत्पत्ति के दर्शन होने हैं । अब कुछ उदाहरण सीविर घनजानन्द की अलंकार योजना में तिनमें नाना प्रकार के प्रयोजनों का विनियोजन हुआ है—

उपमा—(क) अब आदही जंगर जगि मुजान बहोर सी देन तो जानि सही ।

(ख) लाली अघगम की शक्ति सुबधानन्द,

सब कुछ और ही विद्वान् की सी फल है ।

अनन्द—सब प्राणि मुजान समान न जान बहा बहो जातु ते जातु सम ।

प्रतीक—हीन बह जम मीन अधीन कहा बहुत मो जगुलानि समाने ।

नीर मनेही को लय बलक निराम हूँ बापर त्याग्य प्रान ।

उल्लेख—बोवने विद्वान् नीने जानन विद्वान् रहे,

कहा बहो मोका भाव-मरे जान मीन की ।

मानो घनजानन्द सिंगार-रम को संदारी,

विष में बिलोबिनि बहनि रजनीम की ॥

अनिरुद्ध—(क) देखे अनदेखे सही अटको अनंदधन,

ऐसी रनि बहो बहा कुछ औ लोह की ।

(ख) तेरी रनि बोगुनी बं मोगुनी बुरेस तू को,

कतो जलनी मो क्यू बरानी न जानि है ।

(ग) संजन ऐसे बहा मरजिन, मीननि लेखी बहा रस-भार को ।

बंजनि साज को तेन नहीं, नृग रुष्टे, मने ये मनेह के सार को ॥

विशेषाक्ति—कैसे छोटों और और ! जनि ही जनाधि पोर,

जान हो रोग बाहि नोके बरि टोह की ।

सदेह—विष को टना है बं उदय को अंदा है,

बल पलकों न दाई अपदा है बक दान की ।

^१ मुजानहित = छंद २१२, २६४, २७४, २८२, ३१२, ४००, ४२, ४३६, ४८१, ४९७, ५०७, ५१३, ५२४, ५६७ ।

बोजुरी को बधु किधौ दुख ही को सिधु है,

कि महामोह-अंध दड अतन-अलजत को ।

असंगति—नैनन में लागे जाय, जाय भु करेजे धीव,

या यस हूँ जीव धीर होत लोचपोट है ।

तद्गुण—यसनि दमक कंसि हिये मोती माल होति ।

विभावना—बिरह समीर की झकोरन अघोर नेह,

नोर भोज्यो जीव तऊ गुड़ी लों उड़यो रहे ।

उदाहरण—मोसो तुम्हें सुनो जलन-शुपानिधि नेह निवाहियो यो छवि पावें ।

यद्ये अपनी सचि राखि कुबेर घुरकहि ले निज अक बसावें ॥

मथासंख्या—बिछुरे मिले भीन पतन दसा, कहा मो जिय की गति को परते ।

अपन्तस्थान—मोहि तुम एक तुम्हें मो सम अनेक आहि,

कहा कछु दरहि चकोरन की कमी है ।

अपन्तुति—जरत अग अनग की आचनि, जोह नहों सु नई अगिलाई ।

सपर्यक्त उदाहरणों से विदिन होगा कि जनआनन्द की खैली ही निरामी थी। जहाँ इनमें हम अनोपारण भावुकता के दर्शन करते हैं वही उनके काव्य के कला-पक्ष की भी पर्याप्त समुन्नत पाते हैं। रह-रह कर रूपको का ठाठ खड़ा करना, हर छंद में विरोध का निवर्धन करना और सहज ही अपनी भाव-भंगिमा और भाषा-कौशल द्वारा सुन्दर में सुन्दर अलंकार-प्रयोग करना उनके काव्य-शिल्प का एक प्रधान गुण है। उनकी सीली में जो अलंकार हैं वह उनके व्यक्तित्व से ही प्रसृत हैं। अलंकारों के भिन्न-भिन्न वैयक्तिक प्रयोग सूक्त की मानिकता के साथ साथ नवीनता और अनोखापन उन्हें अग्रभाषा के अद्वितीय शिल्पकारों की श्रेणी में बिठा देते हैं।

बोधा की अलंकार-योजना

बोधा के इकनामा में तो अलंकारों को दूँडना पड़ता है। बोधा की कला उनके सहज भाव-व्यंग्यमा थी न कि कोई अलंकारिक कौशल, इनका यह अर्थ तो नहीं कि बोधा ने अलंकारों से रहित काव्य लिखने का संकल्प कर लिया था। परंतु इन्होंने उनको मनोभूमि का अवश्य पता चलता है। इकनामा में कोई उल्लेखनीय शब्दांकार नहीं मिलते, हाँ कुछ साहस्यमूलक अर्थालंकार, उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, उदाहरण, प्रतीप, अपन्तुति, अन्योक्ति आदि अवश्य मिल जाते हैं—

उपमा—तिरछी तरवारि लों हैं तिरछे दूध ।

उत्प्रेक्षा—भाल में रोरी को बँबी सती है सती में लसी मनो और बढ़ती ।

रूपक—प्रेम की पाती प्रतीति हुई छी दूँडताई के घोटन घोटि बनाय ।

मन मजेजन सो रागें चितचाह को पानी धनो सरसावें ।

बोधा कटाक्षन की मिरचें दित साफी सतेह बटोरे हिलारवें ।

मो दित होइ छुसो तबही जब रग में मावनी भय पिभावे ॥

अपन्तुति—नखि बेनी जटा न बिभूति मसैं सिर गग नहों थमवुद चुपे ।

अन्योक्ति—मातती एक बिना श्रमरी इतैं कोऊ न जानत धीर हमारी ।

विरह-वारीश में अलंकार-योजना—आलम की ही भाँति बोधा ने भी वर्णनात्मक यलो पर ही अलंकारों का अधिक प्रयोग किया है विशेषतः रूप-वर्णन के प्रसंग में । अन्य यलो पर अलंकारों का प्रयोग न के बराबर है । सौंदर्याङ्गन के लिये उन्होंने अलंकार विधान का विशेष उपयोग किया है । उनके अलंकार सादृश्य मूलक ही अधिक हैं जो प्रस्तुत के रोम्य को प्रभावशाली रीति से हृदयगम कराने में सहायक हुए हैं । शब्दालंकारों में अनु-तास से अधिक प्रिय अलंकार बोधा को दूसरा न था । श्लेष या शुद्ध चमत्कार वाले अलं-कारों से वे दूर थे । हृदय की भावतहरिया की स्वच्छन्द ढंग से तरंगित होने देने में ही उनकी प्रसन्नता थी । यमक जहाँ आ गया है आ गया है, उसके प्रति कोई मोह न था । अर्थालंकारों में प्रयोग में औपम्य-दृष्टि प्रधान होने की बात हम कह चुके हैं । बोधा की वर्णन शैली में उपमा और उत्प्रेक्षा का प्रधान स्थान था तथा अन्य अर्थालंकारों की अपेक्षा उन्होंने प्रतीप, रूपक, मालोपमा का अधिक प्रयोग किया है । एकावली भी बोधा का एक प्रिय अलंकार प्रतीत होता है क्योंकि इसका प्रयोग उन्होंने अनेक बार किया है । इसमें पदों के प्रहण और श्याम के क्रम से सब पद जजीर की कड़ियों की तरह परस्पर जुड़े होते हैं । इन्हीं विशेषताओं से उनका आलंकारिक कौशल समृद्ध है । संक्षेप में यह कि अलंकार बोधा के लिए साध्य विलकुल न था, साधन मात्र था और साधन भी कोई बहुत बड़ा न था । उनके काव्य को रोम्य देने वाले और महत्त्वपूर्ण बनाने वाले अनेक उपकरणों में से एक उपकरण अलंकार भी था । विरह-वारीश में आए अलंकारों पर एक दृष्टि डालिए—

अनुप्रास—बोधा नये नये मन्त्र नये लखि चैत चमू की ध्वजा फहराते ।

यमक—दुग्मग एक रीति सो बखाने वे तो,

कानन बिहारी थेऊ कानन बिहारी हैं ।

उपमा—कनकलता से बनिक बाहु बिय अगुरी चम्पकली सी ।

उत्प्रेक्षा—गुजामाल लाल लाल के उर में दरजत ताकी ।

जनु उफनाति हिये मोहन के रति वृषभानु मुता की ॥

मालोपमा—कारे अनियारे बहवारे रतनारे दूग प्यारे ।

अलि खजन मृग मीन कमल दल धानिष जलमुतयारे ॥

प्रतीप—चपक, कमल, चन्द्रिका झूठी रंग पर बारो सोनो ।

व्यतिरेक—नित प्रति नई कला को धरि शशि तेरे मुख सो जोर ।

तब न हरेष सुनो लो लख फिर कुह रैन लो कोरेन

उदाहरण—डाढ़ी लसत मुदार लाल की जंसी गोल मुपारी ।

रूपक—परि गढ़ प्रीति भवर में जाजर नाव ।

इहि बिरिया मोहि केवट पार लगाव ॥

संदेह—कामिनी कामदा प्यारी तिया अये सीलावती है कि तू मुगनने ।

आत्मापगृहीति—निबुक न तेरो वीर अमृत की चाड बिधे,

चद्रमा के छोखे मुखचन्द्र छँडि डारयो है ।

एकावली—जो नरदेह देह दे स्वामी । तो सनेह जिन देय बिरानी ॥

जो सनेह करनी दस देहो । तो जिन बिछुरे मोत सनेहो ।

जो फदापि बिछुरे मनभावन । तो जिय जाय चला तेहि दावन ॥

ठाकुर की अलंकार-योजना

अलंकारों के प्रयोग की दृष्टि से ठाकुर की कविता निम्नलिखित है। अलंकार-विधान की ओर उनकी कोई विशेष रुचि नहीं मिलती, उनके एक से एक सुन्दर छन्द पढ़ते चले जाइए किन्तु आलंकारिक चमत्करण की उपलब्धि उनकी रचना में आप को बहुत कम होगी। उनकी बातें जरूर अमूर्ती होती हैं जिसे वे बड़ी युक्ति से कहते हैं—'वान बनूँ बनावै मुनारै' किन्तु उनके ये कथन धाँपे भी वृत्तिमत्ता का आभास नहीं देते। वे उनके व्यक्तित्व से छन्दों में अपने हुए कथन हैं। उनकी युक्तियों भी ऐसी बरूता मिले हुए होती हैं जो अलंकार निरूपण नहीं जा सकते हैं। उनकी चमत्कृतियों विरोधाभास पर भी आधारित नहीं, वह बहुत कुछ मिथ्या-कथनों, नीतियोक्तियों, सामान्य उदाहरणों, जगत की बनि के निरूपण आदि के रूप में होती हैं। उनकी सरसता अलंकाराश्रित नहीं, ऐसी रचनाएँ हिन्दी कवियों में दुर्लभ से ही मिलेंगी जिनमें आपा का मोन्दर स्वतन्त्र और अलंकार निरूपण हो। अलंकारों का महत्त्व देना ठाकुर के काव्यादर्श के विपरीत था, वे अलंकारों में दोषिल काव्य-रचना के हिमायती न थे। उन्होंने सरल, सहज काव्य रचना में ही अपने आपको सिद्ध किया था। यमक ऐसे अनि-प्रचलित अलंकार भी सामान्यतः उनकी रचना में नहीं आये हैं। वीर्या का प्रयोग ठाकुर ने अवश्य किया है जो भाव पर बल देने मात्र के लिये किया जाने वाला एक आवृत्तिमूलक अलंकार है। इस प्रकार का शब्दावृत्ति सम्बन्धी चमत्कार उस समय देखने में आता है जब वे लिखते हैं—

बीरों की गुलाल बजवात चारों ओर तै,
होरी लाल होरी लाल होरी लाल होरी है।

परन्तु शब्दालंकारों में ठाकुर उत्तम नहीं हैं, उनमें वे उनमें भी क्या जब उन्हें अर्थालंकारों के प्रति कोई आकर्षण न था। उनके द्वारा प्रयुक्त अर्थालंकार मुख्यतया सादृश्य-निरूपक हैं और भावोन्मेषण विधायक भी। इन औपम्यमूलक अलंकारों में रूपक, उपमेधा, सम्यह, उदाहरण, अतिशयोक्ति आदि ही जब तब देखने की मिलते हैं उदाहरण के लिये—

रूपक—मन मेरो मतन अग्यो अदमस्त तु माया-समुद्र मे जान घस्यो है।

उपमेधा—पाननि मे तिय आनन दो दिपे खड चढ़ी मनो फंज की नातकी॥

अतिशयोक्ति—दिन औधि के जैसे मनौ सजनी अगुरीन के मोरन छाते परे॥

सम्यह—काम कृपाण कि छोरी लिखे चपला फिर मेघन भापति सी।

उदाहरण—तन को तरसाइको कौन बघी मन तो मितियो पे जिले जल जैसी॥

उपमा—सजि सृहे डुकूलन बिजु छटा सी अटान बघी घटा ओयती हैं।

द्विजदेव की अलंकार-योजना

अलंकार-विधान की दृष्टि से द्विजदेव की रचनाओं को दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—अलंकार निरूपण, अलंकार सापेक्ष। पहले वर्ग की रचनाएँ ऐसी हैं जिनमें भाव-व्यञ्जना ही प्रधान है, अलंकार केवल उन्हीं वर्गों में व्यञ्जना की अनिवार्य आवश्यकता के कारण आ गए हैं उदाहरण के लिये प्रकृति चित्रण विषयक छन्दों में अलंकरण कम है। यद्यपि द्विजदेव काव्य का वर्णनात्मक अंश प्रायः अलंकृत शैली में ही लिखा गया है परन्तु स्वच्छन्द

वृत्ति के कवि होने के कारण द्विजदेव ने प्रकृति-चित्रण के परिपाटी विहित मानो को ठुकरा दिया है और वर्णन की स्वच्छन्द पद्धति तथा नावर्ण्य और प्रकृति के प्रति अपने रागात्मक सम्बन्ध का परिचय दिया है। दूसरी बात यह है कि उनकी शैली के निर्माण में उनकी भाषा और शब्द-प्रयोगों का महत्वपूर्ण स्थान रहा है इसलिये भी अलंकारों का प्रयोग अधिक नहीं होने पाया है। दूसरे प्रकार की रचनाओं में जिनमें अलंकारों का अधिक प्रयोग मिलता है रीति पंथों की छाप देती जाती है। ऐसे छन्दों में प्रायः रमणी के रूप का वर्णन, जग-सौन्दर्य वर्णन आदि मिलेगा। शृंगार-लतिका के दूसरे और तीसरे मुहूर्तों में इस प्रकार के छन्द विरोध मिलेंगे। ऐसे छन्दों की संख्या भी पर्याप्त है तथा उनमें उत्तम कौटि का आलं-कारिक सौन्दर्य देखा जा सकता है। यदि उनकी इस प्रकार की रचनाओं का गंभीरता-पूर्वक अध्ययन किया जाय तो उसमें अलंकार-विधान सम्बन्धी अनेक उपलब्धियों, वृत्तन पद्धतियों और कवि की प्रखर मूर्ध-बुद्धि का पता चल सकेगा। उपमा, रूपक, अतिशयोक्ति, भ्रान्तिमान, प्रतीप, मुद्रा, व्यतिरेक, काव्यलिङ्ग, शीप्सा, व्यंग्य और अनुप्रास उनके अधिक प्रिय अलंकार जान पड़ते हैं।

अर्थालंकार—द्विजदेव के अर्थालंकारों में प्रधान उपमा अलंकार पर जब हम विचार करते हैं तो देखते हैं कि द्विजदेव ने उपमाएँ तो प्रायः पुरानी ही ग्रहण की हैं परन्तु उनका प्रयोग अपने ढंग से किया है जैसे वृष्ण की उपमा श्यामल मेघ से, राक्षसों की विजयों से तथा दीनों की चन्द्रमा और शंकोर से, उनकी कानि की तुलना विजयी से सोने से, चादनों से, नेत्रों की उपमा अर्पिण्ड से शारस से शंकोर से, प्रिय और श्रिया के मुख की उपमा चन्द्रमा से कमल से। ये सब प्रसिद्ध और परम्परागत उपमान हैं। इसी प्रकार विजयिनी के शरीर की उपमा कर्वा या कुम्हार की मट्टी से और विरहिणी की दृष्टि में फूले हुए किणुकों (पलाशों) की उपमा ज्वाल-आल से करना भी कोई नई बात नहीं है, किन्तु इनमें से हर प्रयोग को देखने से यही पता पड़ेगा कि कवि ने इनका प्रयोग अपने ढंग से किया है जिसमें पर्याप्त नवीनता है। आखिर किसी वर्ण्य अथवा उपमेय के लिये चुना गया कोई अवर्ण्य या उपमान रोज रोज तो बदला तो नहीं जाता। उपमान सतत बदलते रहते हैं किन्तु सतत चलते भी रहते हैं। अच्छे उपमान युग-युग तक चलेंगे। इस प्रकार एक बात तो यह हुई कि द्विजदेव ने उपमा के प्रयोग में परम्परा प्राप्त उपमानों का सुन्दर और निजी ढंग से प्रयोग किया है दूसरे उनकी कुछ उपमाएँ अपेक्षाकृत नई भी हैं अथवा ऐसी जिनका प्रयोग कवियों ने कम किया है, जैसे नायक या नायिका के मुख की उपमा गुलाब से, शरीर की उपमा गुलाब की पत्ती से, सुकुमार प्रेमिका की तुलना गुलाब की कली से। इसी प्रकार हम को दोषहरी के पून (बपूक) के समान बतलाना, गुलाम के उठने को घटा ठहराना, विरह में वायु की अग्नि का वास-स्थान बतलाना तथा राधा-शृष्ण के आकास्मिक किन्तु सज्जक मिलन को दो विजयियों के एका होने के समान बहना कवि का उपमानों की उत्प्रेरणा भूमि में प्रवेश करना सूचित करता है। तीसरी विशेष बात यह है कि द्विजदेव ने कुछ ऐसी उपमाओं का प्रयोग किया जो अन्य कवियों में मिलती ही नहीं उदाहरण के लिये वृक्षों की स्वागतार्थ पुष्पाद्रित-वद्ध मनुष्यों के समान वर्णन करना, समीर की परिचारक बतलाना, मन को वाचने आरम्भी या मज्जरित आमुष्य सा बहना और चियोग में झूलसते हुए शरीर को तन्दूर सा वर्णित करना कवि की नवीन औपम्य-सोपिनी दृष्टि का परिचायक है। ये

उपमाए वही प्रभावशालिनी हैं, इसी प्रकार विरहिणी के लिये वीर्य के मधुर बोल में मिलने वाली घातक तीक्ष्णता की व्यञ्जना के लिये सञ्चान (वाज पक्षी) की मिसान सामने लाना भी कवि की सूक्ष्म औपम्य-नृष्टि का निदर्शक है। यहाँ पर भाव की तीव्रता दिखाने के लिये अनुरूप उपमान योजना देखने लायक है। एक बात जो इन उपमानों के मध्य में कहना आवश्यक है वह यह कि ये उपमाएँ काव्य की सरसता को उत्कर्ष प्रदान करने वाली हैं। ये उपमाएँ इतनी अधिक भी नहीं हैं कि कविता उनके बोझ से चञ्चल में असमर्थ हो। दूसरी बात यह है कि कवि उपमा के सभी भ्रमों को एकत्र करने के फेर में नहीं पड़ा है। साम्य के विधान द्वारा भावोत्कर्ष लाने के लिये उपमा के दो-तीन भ्रमों में भी काम चला लिया गया है, उसकी खाना पूरी कवि का अभिप्रेत नहीं। इस प्रकार अविकारा उपमाएँ सुप्तोपमा ही हैं पूणोपमाएँ कम ही हैं। रूपक का प्रयोग करते हुए कवि ने छोटे-छोटे निरग रूपकों का ही व्यवहार अधिक किया है। कुछ रूपक तो बड़े सुन्दर हैं और चलाय नवीन भी, उदाहरण के लिये मान को मधुकर बनाना बड़ा ही सारमिप्राय है, आसुओं के व्याज मान का भ्रम कर भाग जाना साहस्य योजना का अत्यन्त सुन्दर उदाहरण है। इसी प्रकार काम की ज्योति, विष की बरतरी, दुख को सोता कहना, कर को परलव, दुल को फटा, जल को दुर्ग, वित्त को कमलासन, प्राण को पक्षी, बाणी को अमृत, चिनकन को फासी के फदे का रूपक देना पर्याप्त सुन्दर और काव्यात्मक अभिव्यक्ति है। रूपक के ये आरोप भावों को सजाने वाले और उन्हें तीव्रता प्रदान कर रसान्वाद्य कराने में सहायक हुए हैं। उपरि-कथित रूपकों में सब के सब तो नए नहीं हैं पर हूँ अल्पप्रयुक्त अवश्य हैं। परंपरा प्राप्त रूपक इस प्रकार हैं—अलिचरन, आनमचन्द्र, नैनचकोर, दृग-प्रबुज, विरहा-भर, नैन-मनि-दन, विल-भंकोरन वैन-मुधा आदि। द्विजदेव ने बड़े रूपक जिनमें व्यापक रूप में उपमानों का आरोप किया जाता है बहुत कम रखे हैं। बड़े रूपक बापने में भावपक्ष को यदि न समझा गया तो कविता अमरकार की पिटारी से अधिक कुछ नहीं रह जाती। भावपक्ष को कोई आघात न पहुँचने पाये इसी विचार से द्विजदेव ने माररूपक बहुत कम बाधे हैं। वचन भी परिपूर्ण नहीं है।^१ बार बार-वरणा में बधे उनके साग रूपक उतने अच्छे नहीं जितना एक ही चरण में प्रस्तुत अश्लेषित साग रूपक—

बाहन मनोरथ, उमाहूँ सगवारी शखी,
मैन-मह सुभट, मशाल मुखचद री॥

द्विजदेव के रूपकानिगोक्ति के प्रयोग भी देखने योग्य हैं, यह अत्यन्त शीघ्र, गरिमा-पूर्ण अलंकार माना जाता है तथा इसका प्रयोग कुछ सरल नहीं हुआ करता है। इसमें प्रतिद्ध उपमानों के ही आधार पर उपमेय का सुजन किया जाना है। प्रतीप का प्रयोग भी बहुत हुआ है। इस अलंकार में उपमेय उपमान हो जाता है और उपमान उपमेय, साथ ही जहाँ उपमेय और उपमान में किसी एक क द्वारा दूसरे का निरादर किया जाता है वहाँ भी प्रतीप अलंकार ही होता है। द्विजदेव के प्रतीप में सभी प्रयोग प्रायः दूसरे प्रकार के ही हैं। प्रतीप का प्रयोग प्रायः रूप, शोभा, वक्त्र-प्रत्यक्ष, आभूषणादि के वर्णन के निमित्त किया

^१ शुभार-लतिका-सौरभ : छन्द ६६, ११, १६, १४२

गया है। द्विजदेव के अल्प-प्रयुक्त अलंकार हैं—उत्प्रेक्षा, विद्येपोक्ति, समासोक्ति, दृष्टांत आदि।

नये रंग-रंग के अलंकार—द्विजदेव ने कुछ ऐसे सादृश्यों का विधान किया है जो एक-दूसरे से सूक्ष्मतर कल्पनाशक्ति-भाषेस हैं दूसरे जिनके लिये परम्परा की लीक से हटना भी आवश्यक है उदाहरण के लिये ये प्रयोग देखिये—मनोरथ के रथ की सवारी करना, जुन्हाई की मारा का बहना, अभिवाप के समुद्र का मनरण करना, अवीर की नादनी से नेत्रों का बन्द हो जाना, काम कन्या के समान उमग में जाना, आनन्द के अमृत में पगना आदि। इनमें जो सूक्ष्मता, कोमलता, मधुरता और सरसता है वह द्विजदेव की कविता में नहीं आभा पैदा करमे वाली है। स्वच्छन्द कृति के कवि बग़ावर ऐसी सूक्ष्म और असरीरी उपमाएँ साते भये हैं।

चमत्कार—आशिक रूप में रीति की छाप रखने के कारण द्विजदेव की रचना में जहाँ-तहाँ कोरे चमत्कार-प्रदर्शन की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है। जो वही नहीं तो कुछ पन्नों तक ही सीमित है और वही वही समूचे छन्द में व्याप्त है यथा—

- (क) डुरि दीपसिखान मैं बंटी सुनो, छवि दीप-सिखान की छीनि रही।
 (ख) हारसिगार की धीमि में सु तो हारसिगार के फूल सी फूलो।
 (ग) वे वसत भव सदाई रहैं, इनकं न है जत्र, न मंत्र, न है मुनि।
 वे इसि भागति एक ही धार, इन्हें नहि तोप बिनाहि डसे मुनि।
 नेद चबाइन सौं जी भुजंगन सौं 'द्विजदेव' रहैं घौं किन्ती मुनि।
 आँखिन डेखि डसे ये कहैं, सखि ! ए पित हों डसे कानन सौं मुनि ॥

इस प्रकार द्विजदेव के काव्य में जहाँ-तहाँ रीति कवियों वाली चमत्कार-अभिलाषिणी कृति छाई हुई है। सतोप का विषय है कि ऐसे छन्दों की सस्था अधिक नहीं है।

द्विजदेव के आलंकारिक प्रयोगों के कुछ उदाहरण देखिये—

उपमा—सखि मृति ठुती अपनी अथ सौं, भजराज गुलाब से आज बने।

रूपक—बितारी सिगरी सुधि ता छिन तैं, कुछ ऐसिए डोठि की फासी घली।

मया प्रयोग—तहि बीर अवीर की नादनी नेनकहू अरविन्द की रीति सई।

अतिशयोक्ति—ऐसे मैं आनि कहू 'द्विजदेव' बंसत-बेयारि कड़ी सितहीं हवै।

वात-की-वात में बीरी तिया मर पीत हूँ पातो परो कर सों चवै ॥

रूपकातिशयोक्ति—दीन्है जानि बराह बुद्धि कष्टक आगिले पात।

चंद्रि पहार अति-धार-यय, को मौरहि तरि जात ॥

आतिमान—द्विजदेव जू सारद चद्रिया जानि, चकोर चहूँ परकेई रहैं ॥

प्रतीप—ती तन की तन की अखिए, तो कहा दुति कुदन, चंद्र, मसात में ॥

मुद्रा—बलवीर कहाइ न काहू सुम्हें, अवलान की दुख न दैत बने।

व्यतिरेक—'द्विजदेव' दीऊ पग वा तिय के, अरविन्दन हूँ ते अनूप ठये।

४
छंद-विधान

रसखान का छद-विधान

रसस्तान चाहते तो अपने युग के अन्य भक्तों के समान गीति काव्य की रचना कर सकते थे किन्तु उन्होंने युग के शृङ्गारी कवियों की स्वीकृति नहीं कबित्त-सर्वैया का प्रहण कर प्रेमी कवियों का साथ दिया। उनका मुख्य छंद सर्वैया ही है। अपवाद रूप में एक पद भी उनके नाम पर मिलता है। सिद्धान्त कथन के लिए उन्होंने दोहा शैली तथा प्रेम और भक्ति भावों की व्यञ्जना के लिए सर्वैया और कवित्त चुना। उनके छंद प्रायः निर्दोष और प्रवाहपूर्ण हैं मात्रा और वर्णों की न्युनाधिकता सम्बन्धी दोषों से बह प्रायः मुक्त है।

सर्वेया—सर्वेया एक वर्णिक वृत्त है जिसमें गणों का निश्चित विधान हुआ करता है। कुछ लोगो ने सर्वेया का मात्राओं की दृष्टि से विचार किया है परन्तु इसका विचार गणात्मक वर्णिक वृत्त के रूप में ही अधिक होना है। रसखान ने मत्तगयद, दुमिल, किरिट, मदिरा सर्वेयो का प्रयोग किया है। मत्तगयद का प्रयोग सबसे अधिक हुआ है।

मत्तगणन्द सर्वथा—इसे मानती या इष्टव भी कहा जाता है—इसमें ७ भंग (54)
और ३ गुरु (55) रहते हैं यथा—

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥
 वा लकु टी अरु कामरि या पर राग ति ह पुर को सजि डारों ,
 ड। १ ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥
 बैन ब ही उन को गन राहि औ कान ब ही उन बैन सो सानी

दुर्मिल सर्वथा—इसे चद्रकला भी कहते हैं—इसमें = खगल (115) होते हैं। वनों का विधान भक्तगयद से उल्टा समझिये। उदाहरण सीन्धिये—

1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 1 1 5 1 1 5
जगहों के सने हम सा नी रहे जग ही के जू ने ह दिया नी रहे

निरिद सर्वया—इसमें ८ भगण (५॥) होते हैं, उदाहरण के लिए—

५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥
भानुष हौं तो व ही रस छानि व तो बब गोबुल गांव के ग्वार नें

मदिरा सर्वया—इसे भालिनी, उमा और दिवा भी कहते हैं—इसमें ७ भगण (५॥) और एक गुरु (५) होता गया—

५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥
मेरी सुनी मति भाइ भली जहां जौनी ग ली हरि गावत है

कवित्त—कवित्तों का प्रयोग रसज्ञान में अपेक्षाकृत कम मिलता है। यह एक वर्णिक वृत्त है। इसमें गणों का विधान नहीं होता। इसके प्रत्येक चरण में ३१ वर्ण होते हैं और १६, १५ पर यति हुमा करती है। इसमें अठ का वर्ण गुरु होता है, दोष के लिए गुरु-लघु का नियम नहीं है। कवित्त की ही मनहर, मनहरण और घनाक्षरी भी कहते हैं। इस शब्द के व्यवहार के सम्बन्ध में आचार्य भानु ने लिखा है कि 'कवित्त रचने के विषय में साधारण नियम यह है कि ८, ८, ८, ७ वर्णों का प्रयोग हो। यथा सम्भव इन्हीं में पाद पूर्ण होते जावें। यदि यह न हो सके तो १६ और १५ पर अवश्य ही पद पूर्ण हों। कवित्त में लय ही मुख्य है।' 'कवित्त अथवा घनाक्षरी के और भी भेद हैं जैसे जलहरण (३२ वर्ण) देव घनाक्षरी (३३ वर्ण) रूप घनाक्षरी (३२ वर्ण) आदि। रसज्ञान के सभी कवित्त ३१ वर्णों के ही हैं फलतः वे मनहरण कवित्त ही कहे जायेंगे गया—

(क) बहा रसछानि सुख सपति सुमार कहा,

१६
बहा तन जौनी हूं लपाए बंश छार को।

(ख) उरही बैरी मंजुहार सहकार ही व,

१६
सहचरी ब्रह्म बहकित अलीन को।

चिन्तु अनेक कवित्तों में वर्णविधान मदोष है, उदाहरण के लिए देखिए

(क) अंत ते न आयो याही गावरे को आयो,

१४
भाई बावरे जिवायो प्याइ दूध बारे बारे को।

(ख) ऐरी तोहें पहचानी वृषभान हूं को जानो,

१८
नेहु, बगू को न संका मानो हों अहीर ऐसी हों।

उत्तम कवित्तो में वर्णों विधान के नियम का पालन आवश्यक है, रसखान इस क्रम का निर्वाह सर्वत्र नहीं कर सके हैं। यही बात हम सर्वत्रों में भी पाते हैं, अनेक बार दीर्घ-वर्णों को ह्रस्व के रूप में पढ़ना पड़ता है और दो मात्रा वाला अक्षर एक मात्रा वाले अक्षर के समान उच्चारित करना पड़ता है।

बोहा और सोरठा—सुजान रसखानि में दोहे बहुत कम हैं, हाँ प्रेम-वाटिका केवल दोहों में अवश्य लिखी गई है। यह एक सीधा-सा भानिक छंद है जिसके विषम चरणों में १३ और समचरणों में ११ मात्राएं होती हैं। इसकी लय बहुत सरल होती है और दोहे से अभ्यास से छंद को सिद्ध किया जा सकता है। रसखान ने कुछ सोरठे भी लिखे हैं। सोरठा दोहे का उल्टा हुआ करता है अर्थात् विषम चरणों में ११ और समचरणों में १३ मात्राएं रखता है। इन छंदों का प्रयोग रसखान ने साधारणतः ठीक किया है, उदाहरण के लिए देखिये—बोहा—

१३ ११
प्रेम अगम अनुपम अमित, सगर सरित अखान ।

१३ ११
जो आवत यहि दिग बहुरि, जात नाहि रसखान ॥

सोरठा—

११, १३
देख्यो रूप अपार, मोहन सुंदर स्वाम को ।

११, १३
यह बजराम कुमार, हिय जिय नैननि में बस्यो ॥

इन छंदों में भी गुरु मात्राओं को लघु और लघु को जहाँ-तहाँ गुरु करके पढ़ना पड़ेगा। रसखान की दृष्टि काव्य में कला पक्ष की ओर विशेष न थी। वे प्रेम और भक्ति में डूबे रहने वाले जीव थे, पिंगल-शास्त्र के सूक्ष्मतम नियमों के अनुसरण का उन्हें कहीं अवकाश था और आवश्यकता भी क्या थी। इसी कारण सूक्ष्म बातों में दोष या कमी पाई जा सकती है फिर भी मोटे तौर से उन्होंने पिंगल के नियमों का अनुसरण किया है और बहुत भली गलतिपूर्ण प्रायः नहीं होने पाई हैं। इस सन्दर्भ में हमें ध्यान रखना चाहिए कि वे स्वच्छन्द-कर्त्ता थे, रीति की बाँधीकियों से जाना उन्हें अभीष्ट न था।

आलम का छंद-विधान

आलम के छंद विधान में सेनापति, पद्माकर आदि के समान सिद्धि तो नहीं मिली है फिर भी उन्होंने कवित्त और सर्वत्रों का ही विशेष प्रयोग अपनी पुस्तक रचनाओं में किया है। अपवाद-स्वरूप दो छप्पय भी उन्होंने लिखे हैं। छप्पय सम-भानिक छंद है, यह दो छंदों रोला और उल्लाहा के योग से बनता है। इसके आदि में चार पद रोला के और अन्त में दो पद उल्लाहा के होते हैं। २६ या २८ मात्रा वाला कोई भी उल्लाहा रखा जा सकता है। आलम ने २८ मात्रा वाले उल्लाहा रखे हैं। रोला के प्रत्येक चरण में ११, १३ के विराम से २४ मात्राएं होती हैं। उल्लाहा के विषम चरणों में ११ और समचरणों में १३ मात्राएं होती हैं। आलम के दोनों छप्पय निर्दोष हैं।

इसे किशोर या झुड़ला भी कहते हैं। आनम के कुछ मंत्रों में ऐसे भी हैं, जिनमें उप-युक्त विन्ही दो भेदों का सम्मिश्रण देखा जा सकता है। यह मिश्रण सर्वोपयोगी गति का अवरोधक हुआ है। इसमें उनके छंद विधान में जीवन शक्ति नहीं आ सकी है। इसके अतिरिक्त उनके छंदों में लघु को गुरु और गुरु को लघु करके पढ़ना पड़ता है। इसमें भी छंद के सौन्दर्य को क्षति पहुँची है। अनेक स्थानों पर अवचिकर तुक भी बिठाये गए हैं जैसे मुकि, हुकि, भुकि, मुकि, -रिसा की, बिसा की, बिसा की, निसा की, भुने ते, सुने ते, छने ते, छने ते। इस प्रकार श्रीलम्बा का छंद-विधान बहुत कुछ उत्कृष्ट कोटि का नहीं कहा जा सकता।

(१) प्रबन्ध ग्रन्थों में छन्द-योजना—आलम्ब कृत भाषावर्णन प्रबन्ध दोहा-चौपाई शैली में लिखा गया है। चौपाइयों के बाद आने वाले दोहे अपेक्षाकृत अधिक सुन्दर और सुगठित वर्तते हैं, अर्थक बार ऐसा स्पष्ट है जैसे ऊपर जो पाँचा अर्थांशों का सारा तत्व निर्याद कर दोहों में भर दिया गया हो। चौपाइयों मात्रा आदि की दृष्टि में कितने ही स्थलों पर 'सदोष' हैं जिसका एक कारण मुद्र पाठ का अभाव भी हो सकता है। चौपाइयों की सख्या का क्रम भी नियमित नहीं है। मोटे तौर से कवि ने पाँच चौपाइयों के बाद एक दोहे का क्रम रखा है परन्तु इस क्रम के बितने ही उपवाद प्रस्तुत किये जा सकते हैं उदाहरण के लिए दोहा ६० के पहले ३ ही चौपाइयाँ हैं, दोहा ८६, ९१, ११० और ११ के पहले ४ ही चौपाइयाँ हैं तथा दोहा ५८ के पहले ६ और दोहा १७८ के पहले ७ चौपाइयाँ भी रखी गई हैं। प्रामाणिक पाठ के अभाव के साथ-साथ इस बात की भी संभावना है कि कवि ने ५ या ७ या ४ का कोई निश्चित क्रम रखना आवश्यक न समझा हो और एक भाव या धर्म-वर्णन अपेक्षित प्रती हो जातीय भी वहाँ वे दोहा लगा दिया करदे थे फिर भी अविकार दोहों के पूर्व आने वाली चौपाइयों की सख्या ५ ही मिलेगी।

श्याम-सनेही, अर्द्ध काव्य सरल वृणनात्मक शैली में लिखा गया है। दोहा-चौपाई छंदों के प्रयोग के कारण इसकी कथा की धारा निविघ्न चलती रहती है। प्रत्यारम्भ में एकाध छन्द्य और भुजनप्रयात छंद रखे गये हैं।

घनशानन्द का छंद-विधान

रचना शैली अथवा छंद विधान की दृष्टि से घनशानन्द का काव्य ६ भागों में विभक्त किया जा सकता है—

(१) कवित्त-सर्वग्या शैली जिसमें घनशान ३ का गुहान प्रेम प्रमुख रूप से व्यक्त हुआ है। कवित्त स्वच्छन्दता और निरुद्ध भावाभिव्यक्ति की दृष्टि से यही उनकी प्रधान शैली है। इस शैली की रचनाओं के बीच दोहा, सोरठा, छण्ड्य आदि छंद भी मिलते पर वे महत्त्व की दृष्टि से नगण्य हैं और सख्या में भी अल्प।

(२) दोहा-या चौपाई शैली जिसमें उन्होंने वज्रभूमि या अज्ञेय की महिमा का गायन किया है और कृष्ण की लीलाओं का आध्यान भी। इस शैली की रचनाएँ मजिष्ट किन्तु सख्या में अनेक हैं। इनमें दोहा या चौपाई छंद हो, व्यवहृत हुए हैं, जायसी या तुलसी या आलम्ब की शैली पर एक निश्चित क्रम से दोहा और चौपाई छंद नहीं रखे गये हैं। ये रचनाएँ भी छंद विधान भेद से ३ प्रकार की हैं—(१) वे रचनाएँ जिनमें केवल दोहा छंद

प्रयुक्त हुआ है जैसे प्रेम-सरोवर, द्रव-विनाश, परमहंसवर्णादली । (२) वे रचनाएँ जिनमें केवल चौपाई छंदों का प्रयोग किया गया है जैसे प्रीति-पावस, नाम-नामदुगे, गिरिपूजन, नादना-प्रसाग, धाम-धामहार, द्रव-स्वर, गोमुख-धरिष, प्रेम पहेली, रसनामय, द्रवप्रसाद, मुरलिवानोद । (३) वे रचनाएँ जिनमें दोहा-चौपाई दोनों छंदों का प्रयोग हुआ है । ऐसी कृतियों के भी दो उदाहरण किये जा सकते हैं—प्रथम में दोहा प्रधान रचनाएँ जाएंगी जैसे वृष्ण-कौमुदी (७४ दो० ६ चौ०); द्वितीय उपवर्ग में चौपाई प्रधान रचनाएँ जाएंगी उदाहरण के लिए यमुनामय (२० चौ० १ दो०) सरस्वतंत (५६ चौ० १३ दो०) अनुभवचंद्रिका (५२ चौ० ३ दो०) रागघाई (१० चौ० ३ दोहा) प्रेम-मंडति (१०८ चौ० ३५ दो०) दूध-मानुषरुपनाकरण (४० चौ० १ दोहा) गोकुलगीत (२१ चौ० २ दो०) विचारस्तार (८६ चौ० २ दो०) मियामत्ताद (६४ चौ० २१ दो०) द्रव्यवहार (२११ चौ० २६ दो०) गिरिगाथा (५२ चौ० ४ दो०) ।

(३) तीसरी शैली नकों की आत्मानिमित्य-परक एवं भक्तिभाव-मूलक पद शैली है जिसमें धनजानन्द की पदावली जाएंगी जिनके अन्तर्गत १०५७ पद संग्रहीत हैं ।

(४) चौथी शैली उन रचनाओं की है जिसमें फारसी शैली से प्रभावित छंद ही प्रमुख रूप से प्राप्य हैं । ये कृतियाँ हैं वियोग-वेति और इरकसता । इनकी भाषा पर पंजाबी प्रभाव है । वियोग-वेति में एक ही छंद के छंद हैं पर इरकसता में बौहे, बरस्त, मांझ और निसानी छंद हैं ।

(५) पाँचवीं भाग ऐसी रचनाओं का है जिनमें उपर्युक्त चारों विभागों के समान शैली सम्बन्धित विरोधता ही कोई नहीं है परन्तु वे उपर्युक्त पद्धतियों में से किसी में भी प्रसन्न न हो सकने के कारण एक पृथक् वर्ग में रखी जा रही हैं । इन प्रकार की रचनाएँ हैं—वृषाकद (कविता, नवैया, पद, सोरठा, दोहा, छप्पय) प्रेम-यत्रिका (जबर्ग, कवित्त, सर्वया, छप्पय, सोरठा) दानघटा (नवैया, दोहा), वृन्दावननुहा (चौपाई, दोहा, कवित्त) प्रकीर्णक (कवित्त, सर्वया, छप्पय, चौपाई, बरब, महाबरब, छंद,—धरसी शैली मधुक, सोरठा, दोहा, निनगी) ।

(६) एक और भी वर्ग है ऐसी कृतियों का जिनमें सर्वथा नए छंदों का प्रयोग हुआ है । ये कृतियाँ संक्षिप्त हैं तथा एक ही छंद में लिखी गई हैं—गोकुल विनोद, मनोरथ मञ्जरी ।

परिमाण की दृष्टि से धनजानन्द का साहित्य प्रचुर है और उसमें प्रयुक्त छंदों की विविधता भी पर्याप्त है जिससे यह सूचित होता है कि धनजानन्द रीतिबद्ध कवियों के समान केवल दो बार छंदों तक ही अपने को सीमित नहीं रखते थे बल्कि जब जी में छाटा या नये और अपने गुण में सामान्यतया अप्रचलित छंदों की भी ग्रहण कर काव्य-रचना किया करते थे । यह छंद वैशिष्ट्य उनकी भावप्रकाशनार्थ स्वच्छन्द गति ग्रहण लेने का ही सूचक है । उनके भाव हर छंद में बनाहट और बलाघ रूप से व्यक्त हुए हैं, नये छंद का ग्रहण उनकी भावपारा का अवरोधक नहीं हुआ है । इससे यह तो स्पष्ट ही हो जाता चाहिये कि उनमें भावना पक्ष प्रधान था और हर छंद में जिसका भी प्रयोग उन्होंने किया है उनका प्रेम, उनकी निष्ठा अक्षत रूप से नज़रबनी है । परन्तु इस सबके बावजूद भी यह कहना पड़ेगा कि

कला और सौन्दर्य की दृष्टि से धनवानन्द का जो उत्कर्ष उनके कवित्त सर्वयो में (विशेषतः सुजानहित में) भक्षित होता है वह किसी अन्य रचना में नहीं।

बोधा का छंद-विधान

इस्कनामा में प्रयुक्त बोधा के छन्दो में पर्याप्त प्रवाह है, उनको वाग्य रचना का अन्ध्रा प्रम्यास था और उनकी लय-चेतना सम्यक् रूप में परिपूर्ण थी। इस्कनामा में प्रयुक्त छन्द हैं—दोहा, बरव, सोरठा, कवित्त और सर्वया। एक अन्य छन्द भी प्रयुक्त हुआ है जिसका नाम ही 'छन्द' दिया गया है, उसकी सीतो इस प्रकार है—

कनहरार अनियारो माछो खुसो करे हित खूबी सी।

डिलखित छिनछिन खूबी बारो राखे इस्क हवूबी सों॥

इस छन्द में बरवी फारसी शब्दावली का प्रयोग अधिक हुआ है जिसके कारण छन्द में थोड़ी भाव सम्बन्धिनी कुरूहता आ गई है। छन्द सौरेक के अन्तर्गत प्रयुक्त सभी छन्द एव से ही नहीं हैं। उनमें से कोई तो 'साटक' छन्द है (जिसके प्रत्येक चरण में ३० मात्राएँ होती हैं, १६ और १४ पर मति और चरणान्त में गण होता है)। कोई छन्द 'वीर धा आह्वा' है (जिसमें ३२ मात्राएँ हैं तथा १६ और १२ पर विराम तथा अन्त में गुव और लघु वर्ण आए हैं) और कोई छन्द 'सरमी' का उदाहरण है (जिसमें १६, ११ के विराम से हर चरण में २७ मात्राएँ हैं तथा अन्त में गुव और लघु वर्ण आए हैं), ये सभी सममात्रिक छन्द हैं।

बरवी, सोरठे और दोहे जो इस्कनामा में आए हैं वे अर्धसम व मात्रिक छन्द हैं। दोहा और सोरठा तो चरणों के हेर-फेर से एक ही छन्द है। बरव के विषम चरणों में १२ और सम चरणों में ७ मात्राएँ होती हैं जैसे—

१२ ७
प्रोति करे कमलनि कसि, तनु मनु पीस।

१२ ७
तब कस चढ़े न मितवा, सिध के सीस॥

इस्कनामा में कवित्त छन्द का उदाहरण एक ही है—'हिलिमिलि जान तासो हिलि-मिलि लोई आप आदि। यह वर्ण-वृत्त है तथा शब्दों के अत्यन्त प्रचलित रूप मनहरण का उदाहरण है जिसके प्रत्येक चरण में १६, ११ के विराम से ३१ अक्षर होते हैं और अन्त में कम से कम एक गुह वर्ण अवश्य रहता है।

सर्वये का प्रयोग इस्कनामा में खूब है, प्रेम और वियोग के वर्णन में अत्यन्त प्रचलित और सफल छन्द भी है। बोधा में मुख्य रूप से दुर्मिल और मतगयद सर्वयो का प्रयोग किया है।

दुर्मिल सर्वया (५ गण) —

॥ ५ ॥ १ ॥ ५ ॥ १ ॥ ५ ॥ ५ ॥ १ ॥ ५ ॥ ५ ॥ १ ॥ ५ ॥ ५ ॥ १ ॥ ५ ॥ ५ ॥ १ ॥
अति छी न मूना ॥ के ता रह ते ते हि ऊपर पा व द आ वने है

सब मिलाकर यह तो कहना ही पड़ेगा कि ठाकुर के छंदों में प्रवाह बहुत अच्छा है भले ही उन्होंने केवल दो छंदों का ही विधान क्यों न किया हो ।

द्विजदेव का छंद-विधान

शृ गार काल में प्रचुरता से प्रयुक्त और प्रचलित कवित्त-सर्वैया ही द्विजदेव के भी प्रमुख छंद रहे हैं । कविता के वाहन के रूप में ये छंद इतने प्रिय हो चले थे कि सामान्यतः कवि अन्य छंदों की ओर जाते ही न थे । यही हाल दोहे का भी था । द्विजदेव की शृ गार-लतिका में कवित्त, सर्वैया, दोहा, छप्पय, ध्रुवगप्रयात, नाराच, सोरठा और गोला छंद मिलते हैं ।

कवित्त—कवित्त छंद की दण्डक या घनाक्षरी भी कहते हैं । दण्डक कहने का प्रयोग यह है कि इसका प्रत्येक चरण इतना लंबा होना है कि उसका उच्चारण करने में मनुष्यों की नास भर जाती है । द्विजदेव ने दण्डक या घनाक्षरी के चार भेदों का प्रयोग किया है और ये सभी गणमुक्त छंदों के दण्डक हैं—मनहरण, रुमघनाक्षरी, जलहरण, बलाघर । इन सभी के प्रयोगाधिकार का सारतम्य भी यही है । बलाघर के उदाहरण एक दो ही हैं, जलहरण रूप घनाक्षरी की अपेक्षा और रूपघनाक्षरी मनहरण की अपेक्षा कम प्रयुक्त हुए हैं । मनहरण दण्डक का प्रयोग सबसे अधिक हुआ है जिसमें ३१ वर्ण रहते हैं । द्विजदेव के कवित्तों में भी यति का क्रम सर्वत्र एक-सा नहीं है अर्थात् उनके सभी छंदों में १६, १५ का नियम तो पालित हुआ है परन्तु ८, ८, ८, ७ का क्रम हर छंद में नहीं मिलेगा ।^१ रूप घनाक्षरी में १६, १६ के विराम में ३२ वर्ण होते हैं । हर चरण के अंतिम दो वर्ण गुरु लघु अवश्य होते हैं । यति का क्रम ८, ८, ८, ८ हुआ करता है । द्विजदेव के रूपघनाक्षरी छंदों में भी वही मिलेगा अर्थात् १६, १६ का क्रम तो मिलेगा परन्तु यति का क्रम भिन्न भी हो सकता है ।^२ जलहरण में ३२ वर्ण होते हैं और ८, ८, ८, ७ पर यति रहती है । चरणगत में दो लघु होते हैं । द्विजदेव के जलहरण छंदों में भी वही बात मिलती है जो पूर्वोक्तिलिखित छंदों के संबंध में कह आये हैं ।^३ बलाघर कवित्त में गुरु लघु के क्रम से (अर्थात् एक वर्ण गुरु फिर एक वर्ण लघु और इसी प्रकार आगे भी) कुल ३१ वर्ण होते हैं, चरण का अंतिम वर्ण गुरु होता है । द्विजदेव की संपूर्ण रचना में एक ही बलाघर घनाक्षरी उपलब्ध होती है । उसमें वर्णों की संख्या तो अवश्य ६१ है तथा अंतिम वर्ण गुरु है परन्तु गुरु लघु के क्रम से वर्णों का नियमित विधान नहीं मिलता ।^४ अब हर प्रकार के कवित्त छंद ने एक-एक उदाहरण सीखिये—

मनहरण—

बा दिन गईं तो बज देखन करील अन,

शूक में जु परो आइ बंती के अन्यायुरी ॥ (१६, १५)

^१ शृ गार-लतिका-सौरभ : छंद ६५, २१२, २१६

^२ वही : छंद १६१, १०

^३ वही : छंद १६६, १८६

^४ वही : छंद ५०

रूपधनाक्षरी—

जंग अंग रागनि सौं सौने-सी भई है दुति,
कूले घने पादप य ए हैं पारिजात बन ॥ (१६, १६)

जलहरन—

सीस फूज सरसि मुहावने ललाट-साग्यो,
सामी लटे सटाकि परी हैं कटि छाम पर ॥ (१६, १६)

कलाधर—

जैसी कछु कीन्हों द्विजदेव की बिन के बस,
कीन्हों अब मोई द्विजदेव चित चाहैं तं ॥ (१६, १६)

इस प्रकार शृंगारलतिका में व्यवहृत सभी प्रकार की घनाधारियों के स्थूल लक्षण तो ठीक हैं परन्तु सूक्ष्म नियमों का पालन उनमें नहीं हो सका है इसे हम रीति की स्वच्छन्दता तो नहीं कह सकते परन्तु छंद के क्षेत्र में यत्किंचित् मुक्ति का प्रयास अवश्य कह सकते हैं।

द्विजदेव ने पांच प्रकार के सर्वेयों का व्यवहार किया है—मत्तगमद, दुर्मिला, किरोट, सुन्दरी और भरसात। इन छंदों के अधिक और कम प्रयोग का भी यही क्रम है।

मत्तगमद सर्वैया या चन्द्रकला (७ भगण + २ गुरु)

५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ १ ५
जा दिन तैं सुधि आई हि ऐं,
॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥ ५॥
नित बाढ़तें देखी छ छह की सोती।

दुर्मिला सर्वैया (५ सगण)—

१ १ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥
सखि का मन आ बल ने न नितै फिर का मन ता ल तमर सन मे

किरीट सर्वैया (५ सगण)~

५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥
सौंघे स मोरन की सर शर म लिलन की मल सा फल बायक।

सुन्दरी सर्वैया (५ सगण + १ गुरु)

१ १ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥
बिधु रे धनी धा रे वरी छिति मे तिनैं देखति ह नहि कछु भोती।

भरसात सर्वैया (७ भगण + १ सगण)

५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥ ५ ॥
आजु म ई तो क लिलन पे लखि फुज ॥ मानि क सोलति हो बयौं।

इन सभी छंदों में गण सबधी विचार और गुरु लघु का क्रम नियमानुसार ही रखा गया है किन्तु जहाँ तहाँ गुरु को लघु और लघु को गुरु करके पढ़ना पड़ता है जो निर्दोष नहीं। द्विजदेव के दोहो तथा सौरभों के सबध में कुछ कहने की आवश्यकता नहीं क्योंकि ये तो अनि प्रचलित छंद हैं। रोला छंद में ११, १३ के विराम से २४ मात्राएँ होती हैं। द्विजदेव का रोला छंद देखिये—

वन निरि-उपवन जाड, कजहं बहु भातिन खेलहि।

छप्पय (रोला + उल्लांला २८ मात्राओं का) — इन दोनों के योग से छप्पय छंद बनता है ।
द्विजदेव के छप्पय से दोनों छंदों को प्रथम पंक्तिया दी जा रही हैं—

एकं हूँ विवि रूप, राघिका-स्वाम कहाँ ।

११ , १२

द्विजदेव मानहूँ भुवन में, अष्ट सिद्धि दाता विदिन ।

१५ , १३

भुजग प्रयात (चार यगम) —

१ ५ ५ १ ५ ५ ५ १ ५ १ ५ ५ १ ५ ५ १ ५ ५ १ ५ ५

सब फूल फूल फूल चा र सो है भवं भी र मूले भने चि-त-मोहें ॥

नाराच-(प्रत्येक चरण में त्रिषु गुरु क्रम से १६ वर्ण) —

१ ५ १ ५ १ ५ १ ५ १ ५ १ ५ १ ५ १ ५

कहं कहं बनौ ठनों लसै सुवापिका धनौ ।

छंद प्रयोग की दिशा में मूलतः मुक्तक रचनाकार होते हुए भी द्विजदेव ने रोला, भुजग-प्रयात, नाराच आदि छंदों का भी प्रयोग किया है । इन छंदों का प्रयोग केवल रुचि परिवर्तन और हास्य की वाजमाइश के लिए किया जान पड़ता है, नए छंदों की ओर जाने की रुचि भी इसमें लक्षित होती है । इन छंदों के व्यवहार में विधिवत्ता भी नहीं मिलती और न नियम भग ही परन्तु फिर भी काव्य सौन्दर्य की दृष्टि से ये छंद द्विजदेव के कवित्त-संबंधों के समक्ष नहीं ठहर सकते ।

फारसी काव्य-परंपरा और
रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा
पर उसका प्रभाव



१. फारस या ईरान में फारसी
काव्य की परंपरा
२. भारत में फारसी काव्य की
परंपरा
३. रीति-स्वच्छन्द, काव्यधारा
पर फारसी-काव्य का प्रभाव
४. फारसी काव्य और रीति-
स्वच्छन्द काव्य की समान
भावभूमि

फारसी काव्य परंपरा और रीति-स्वच्छंद काव्यधारा पर उसका प्रभाव

हिन्दी के अनेकानेक विद्वानों ने रीति-स्वच्छंद-काव्यधारा में वर्णित प्रेम-भावना, प्रेम विषमता, विरह की तीव्र चेतना आदि को लक्षित कर इस वाग का सकेत किया है कि इस काव्यधारा पर फारसी काव्य में वर्णित प्रेम-भावना या वेदना-विवृति का प्रभाव है। दूसरे यह भी कहा गया है कि इन कवियों ने प्रेमवेदना या प्रेम की तड़प फारसी सूफी सायरो के 'प्रेम की पीर' में ग्रहण की है। अतिशयान्वित्यो तथा अभिव्यक्ति-पथ को भी लेकर यही बात कही गई है। इन्हीं सकेतित तथ्यों की व्यापक गवेषणा के उद्देश्य से यहाँ फारसी काव्य परंपरा का विस्तार से अध्ययन किया गया है तथा उस पर परम्परा-ज्ञान के आलोक में उसके प्रभाव की खोज की गई है। यह अध्ययन चार खण्डों में विभक्त है।

१

फारस या ईरान में फारसी काव्य की परंपरा

(ईसा की ६ वीं शताब्दी से १५ वीं शताब्दी तक)

फारसी भाषा का मूल या आरम्भ बहुत प्राचीन बताया जाता है। भाषा वैज्ञानिक ३००० वर्ष पूर्व इसका स्रोत बताते हैं। किसी समय इसकी व्याप्ति का क्षेत्र बहुत बड़ा था किन्तु अब यह भाषा ईरान, अफगानिस्तान और ताजिकिस्तान (मध्य एशिया) में बोली जाती है।^१ फारस या पर्सिया साइरस और हेरियस ऐसे विश्व-प्रसिद्ध बादशाहों का देश रहा है। फारस या पर्सिया नाम की उत्पत्ति फारस या ईरान के दक्षिण पश्चिम स्थित परस (Paras) नामक एक प्रान्त से हुई जिसे ग्रीक 'पर्सिस' और अरबवासी 'फार्स' कहा करते थे। यह संयोग की बात है कि पर्सिया की भाषा फारसी कहलाई। वस्तुतः पर्सिया के लोग अपने

^१ फारसी साहित्य की रूपरेखा—डा० भली प्रसन्न हिक्मत, पृ० २३

देश को ईरान कहते हैं (जो व्युत्पत्ति की दृष्टि से आपने या आर्य शब्द के काफी निकट है) और अपनी भाषा को ईरानी। 'फारस' या 'फारसी' शब्द (Persia या Persian) जब अग्नि विदेशी लोगों द्वारा ईरान के लिए प्रयुक्त हुए जिससे यह शब्द विदित होती है कि ईरानी जाति अथवा लोगों पर विदेशी प्रभाव काफी पुराने समय से ही पड़ने लगा था। 'परम या फारम' प्रान्त का महत्व विशेष इस कारण हुआ क्योंकि इस प्रान्त में व्यवहृत बोली ही फारसी भाषा के निर्माण का मूलधार बनी। पर्सिया या फारस के दो महान वंश अकैमीनियन (Achaemenians) और इनके आठ सौ वर्षों के बाद सासानी (Sasanians) लोग इसी प्रान्त के रहने वाले थे तथा फारस के इतिहास और साहित्य के निर्माण में उनका योगदान अत्यंत महत्वपूर्ण है। विशेष ध्यान देने की बात तो यह है कि 'फारस' या 'परस' के छोड़ें से प्रान्त के नाम पर समूचे ईरान का नाम फारस पड़ गया और उसकी भाषा भी फारसी कहलाने लगी। इसी फारसी भाषा का बड़ा सागवार इतिहास है और वहाँ के लोगों के बौद्धिक अभ्युदय की बहानी अतिशय आह्लादक एवं आकर्षक है। मानवी चिन्ता और संस्कृति के विकास में इनका योगदान सबभूष गौरवपूर्ण है।

ईरानी भाषा अपने विकास की विभिन्न स्थितियों में अकैमिया, प्राचीन फारसी, मध्य फारसी (पहलवी, गजन्क, पारसी, हज या हजवरेस) और आधुनिक फारसी कहलाई। आधुनिक फारसी जिसका अधिकृत अथवा शासकीय नाम ईरानी (अर्थात् ईरान की भाषा है) से ७ वीं शताब्दी से (जबसे कि अरबों ने फारस विजय किया था) आज तक कोई विदेश परिवर्तन नहीं हुआ है। इसका कारण समस्त यह है कि देश में इस काल तक आदि-आदि आज़ीम सक्षम स्मरता प्राप्त कर चुका था और अरबों के प्रबल एवं व्यापक प्रभाव के परिणाम स्वरूप फारसी या ईरानी भाषा में अरबी शब्दों का बाहुल्य हो चला था।^१

ईसा की ७वीं शताब्दी के मध्य में अरबपासी कुरान की सीने में लगाए गए किसी समय के प्रतिष्ठित और शक्तिशाली सासानी साम्राज्य की रौदते चले जा रहे थे। उन्होंने उस साहित्य का नाम निशान तक मिटा डाला जिसके पीछे एक हजार वर्षों का विविध एवं परिवर्तन पूर्ण इतिहास छिपा था। इस्लाम-पूर्व सासानी अथवा ईरानी संस्कृति के जो पीछे से गण्य अभूतप्य घट्टानों की निशाबंदी या भोजनको या पहियों के रूप में रह गए थे और जिसका असाधारण परिधम से अनपूर्व रूप में पुनरुद्धार हुआ उसकी बर्षों यष्टी अनावश्यक है। यहाँ पर ईरान के राष्ट्रीय साहित्य के प्रथम पुनर्जन्म से लेकर उनकी पूर्ण परिपक्वता तक की कहानी बही जा रही है जो ६ वीं शताब्दी के सारम्भ से शुरू होकर १४ वीं शताब्दी के अन्त तक चलती है।^२

प्रारम्भिक युग—फारसी सादरी अनिवार्य रूप से सार्हसाहों और सार्हसादों से सम्बद्ध रही है यदि साहो द्रष्टा इसे आधम न प्राप्त होता तो उसका जन्म विकास हुआ है वहाँ विश्वास कभी सम्भव था। प्रारम्भिक युग (१ वीं शताब्दी) में जब फारस के लोग अरबों की राजनीतिक स्वतंत्रता से मुक्ति का प्रयत्न कर रहे थे फारसी भाषा भी अरबी प्रभाव से मुक्त

^१ Introduction to Persian Literature : Abdullah Anwar Beg, पृ० १

^२ Classical Persian Literature : A. J. Arberry, देखिए Introduction, पृ० ७

होकर जातीय विशेषताओं के साथ विद्यमान होने का प्रयत्न कर रही थी। अरबी के डेढ़ सौ वर्षों के प्रभुत्व के परिणामस्वरूप इस युग की फारसी, अरबी प्रभाव से सर्वथा मुक्त तो न हो पाई थी किन्तु इसमें संदेह नहीं कि वह अब वैसी अरबी-बहुला न रह गई थी और विदेशीयता उसमें से बहुत कुछ दूर हो गया था। इस समय तक पहलवा एक मृत भाषा हो चुकी थी। फारसी ने अरबी का स्थान लिया जिसमें कबीदा, गजल आरुद आदि अरबी छंद ज्यों के त्यों ले लिये गये।

ताहिरीद और सफ़ारीद शासन काल—अनेक विद्वानों का मत है कि बहरामगुर फारसी का पहला शायर था। ताहिरीद और सफ़ारीद राजवंशों के शासन काल (८२०-६०० ई०) के प्राप्त अल्प प्रमाणों के आधार पर भी यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि नवी शताब्दी के मध्य में फारसी की एक सुन्दर और प्रभावपूर्ण काव्यात्मक शैली का विकास हो चुका था। अबदीम के हुनख़ला नामक एक शायर की रचनाओं के नमूने मिलते हैं जिससे पता चलता है कि अरबी के शब्द इस नवविकसित फारसी शैली से सर्वथा लुप्त नहीं होने पाए थे।

सामानिद शाहों के शासन काल—(८७५-६६६ ई०) में फारसी कविता अपनी बाल्यावस्था से निकलकर तरुण्य में पहुँच गई थी। कवि-वृत्त-समूहों में इस युग के कितने ही कवियों का विवरण मिलता है किन्तु उनकी रचनाओं के बहुत थोड़े से ही नमूने अब मिलते हैं। शेष अतीत के गर्भ में सदा के लिए लुप्त हो गये हैं। उनमें से सर्वश्रेष्ठ कवि रुदाकी था। रुदाकी के काव्य में भावोत्तेजन की अमाधारण क्षमता थी। उसने एक बार अपनी रचना द्वारा विदेह में डेरा डाले हुए अपने आश्रयदाता को घर की सीढ़ी पाद दिखाकर लौट पड़ने के लिए बाध्य कर दिया था। उसकी रचना परिमाण में विपुल थी। अब भी उसका जो अंश अवशिष्ट है उसमें सिद्ध होता है कि रुदाकी अपनी भाषा का प्रथम महाकवि था। प्रणय, भविरा आदि पर उसकी कविताएँ देखने योग्य हैं। अपने जीवन काल के अंत में उसे राजदण्ड मिला जिसमें उसे दुस्ती जीवन व्यतीत करना पड़ा। इस तथ्य की छामा उसकी रचनाओं को भी कम्पन दना गई है। सामानिद दरबार के कवियों में तीन विशेष उल्लेखनीय हैं—बलख के अबू शकूर, अबुलहसन शहीद और भावं के किताई। अबू शकूर मसनवी शैली में लिखने वाले प्रथम कवि हैं। बलख के शहीद अरबी और फारसी के उत्तम शायर थे, वे दार्शनिक भी थे। पर्याप्त ज्ञानार्जन के अनंतर उन्हें मसार का इलम हुआ। किताई धार्मिक काव्य के अग्रणी कहे जाते हैं। प्रकृति के सौन्दर्य पर उनकी रचनाएँ अद्भुत हैं। उनमें अच्छी संगीतात्मकता है। जीवन की सासारिकता और नाटकीयता पर उन्होंने हृदय विदारक कविताएँ लिखी हैं। १० वीं शताब्दी में चाहू अबू मसूर के आश्रय में फिरदौसी नाम का एक शायर हुआ जिसने अत्यन्त परिश्रमपूर्वक अपना ससार प्रसिद्ध शाहनामा लिखा। जब इसे लेकर वह अपने युग के ज्ञान विज्ञान के सबसे महान् सरक्षक महमूद गज़नी के दरबार में पहुँचा तो शय की महत्ता से अनभिज्ञ महमूद ने इतना छोटा पुरस्कार उसे प्रदान किया जो उसके लिए बहुत ही अपमानजनक था। फिरदौसी बड़ी आघाएँ लेकर गया था किन्तु उसके श्रम और स्वेद की इस मृष्टि का जब ऐसा स्वागत हुआ तो उसका दिल टूट गया। वृद्धावस्था में उसे राजनाश्रय के लिए जगह-जगह भटकना पड़ा। अंत समय में सीटकर वह अपने निवास स्थान तूस पहुँच गया जहाँ १०२० ई० के आसपास उसकी मृत्यु

हुई। साठ हजार छन्दों में लिखे गये शाहनामे में फारस और उमके महान वीरों की विजय प्रशस्ति वर्णित हुई है। बहुत बाद में महमूद गजनवी को इस ग्रन्थ का महत्व अवगत हुआ। फिरदौसी की महत्ता की जानकारी होने पर महमूद ने सहृद्यों दोनों और उपहारों के रूप में उसका पुरस्कार तूम भेज दिया। कहा जाता है कि एक ओर से दोनों और उपहारों की सजी हुई बारात नुम जा रही थी और दूसरी ओर तूम से फिरदौसी का जनाजा निकल रहा था।

गजनवी और प्रारम्भिक मालविकों का शासन काल—यद्यपि मुलतान महमूद गजनवी अपने मातृराज्य के विस्तार द्वारा दूर-दूर तक इस्लाम का ही भडा पहराता रहा और मुहूर भारत के एक बड़े भूभाग पर उसने अधिपति पा लिया था फिर भी प्रतिभाशाली और विद्वानों का वह सदा आदर करता था। वह उनमें संपर्क स्थापित करता तथा साहित्य और ज्ञान की चर्चा किया करता था। वह कवियों को अतिशय उदारतापूर्वक दान, सम्मान और उपहार भेंट किया करता था जिसमें वे अपने बड़े-बड़े अरबी फारसी ग्रन्थों में उसके नाम और काम की अतिशयोक्तिपूर्ण शैली में प्रशंसा किया करते और उसकी शोहरत को दूर-दूर तक पहुँचाया करते थे। कहा जाता है कि उसके शाही अभियानों में उसके घुडसवार सैनिकों के दल के साथ ४०० शायर भी चला करते थे और इन कवियों की सेना के अधिनायक अनमूरी रहा करते थे। अन्य सभी शायर अनमूरी के महत्व को स्वीकार करते थे और उन्हें अपना उस्ताद मानते थे। मुलतान के राजदरबार में अनमूरी को सहचर और राजकवि का सम्मिलित सम्मान प्राप्त था। वे मुलतान की युद्ध यात्राओं और वीरतापूर्ण कृत्यों का अलङ्कृत शैली में सुन्दर और सजीव चित्रण करते चलते थे। अन्त में महमूद ने उन्हें अपने राज्य का सर्वश्रेष्ठ कवि घोषित कर दिया और उसके राज्य में कोई भी कवि अनमूरी की सहमति या स्वीकृति के बिना उसके राजदरबार में सम्मान नहीं प्राप्त कर सकता था। अनमूरी की मृत्यु सम्भवतः १०५० ई० में हुई। इस समय तक महमूद, ममूद, मुहम्मद और मोहूद सभी गजनवी शासक दिवंगत हो गए थे। महमूद मुलतान के समय की फारसी शायरी पर विदेशी प्रभाव के लिए अति अवकाश था क्योंकि गजनवी अरबी ज्ञान-विज्ञान के लिए इस युग में दुसारा में भी बड़ा केन्द्र हो गया था। इस समय के फारसी लेखकों की भाषा में अरबी शब्दावली का व्यवहार अपेक्षाकृत अधिक होने लगा था। अनमूरी की शैली में आत्यन्तिक असुविधा के दर्शन होते हैं। अनमूरी के साथ जिन अन्य तीन कवियों के नाम लिये जाते हैं वे हैं फरखी, मोतूसाहरी और प्रसादी। अनमूरी के शिष्यों में फरखी सबसे अधिक प्रतिभाशाली था। उसने बहुत से नसीदे और उच्चकोटि की धार्मिक कविताएँ लिखी हैं। लौकिक शृंगार की कविता लिखने और प्राकृतिक दृश्यावली के नवीन चित्रण में उसकी दृष्टि स्वीकार की गई है। मोतूसाहरी अनमूरी का अन्य प्रसन्न था। महमूद के समय में अनेकानेक वैज्ञानिक, दार्शनिक और इतिहास-लेखक हो गए हैं। मूकों धर्म और दर्शन पर अनेकानेक महत्वपूर्ण ग्रन्थ इसी युग में लिखे गए हैं। अनमूरी ने सूफी मत पर गद्य-ग्रन्थ लिखने के अनिरुद्ध प्रयत्न भी लिखी हैं। इसी समय १००३ ई० के आसपास नासिरेसुल्तान का जन्म हुआ। कठिनाइयों का जीवन व्यतीत करने वाले सुलतान द्वारा लिखित साहित्य मात्रा में प्रभूत है। इनके सबोधन गीतों (Odes) और नसीदों में एवढम भिन्न विषयों का निरूपण हुआ

है उदाहरण के लिए ईश्वर की एकता और ज्ञान, धार्मिक जीवन, पवित्र आचरण, सद्गान और सत्कर्म की प्रशंसा आदि। ऐसे विषयों पर वे अधिक भान में लिखा करते थे जबकि इनके पूर्ववर्ती अपने कसीदों में शाहों और राजकुमारों को प्रशंसा किया करते थे। वे भी फारसी के महान कवियों में गिने जाते हैं। सुसरो की शायरी का शिल्प या बलागत वैशिष्ट्य भी असाधारण था। शब्द-कोशल, भाषा की विशुद्धता और स्यात्मक या छद्मात्मक सौन्दर्य की दृष्टि से और कियों की रचना इतनी सुन्दर नहीं बन पायी है। इसलामी दर्शन की दृष्टि से भी नासिरेनुसरो की रचना बड़ी महत्वपूर्ण है। अबसईब और आयाताहिर इन्हीं काल के सूफी शायर हैं। ताहिर की रचनाओं में ग्रामीणता के सौन्दर्य का वैशिष्ट्य देखा जा सकता है। उनकी भाषा में ग्रामीण शब्दावली का माधुर्य देखने योग्य है।

मध्यकालीन सासजुकों का शासन काल—१२ वीं शताब्दी का युग फारस में कसीदों के लिए स्वर्णयुग कहा जा सकता है। इस युग में शाब्दिक चाटुकारिता का पेशा अपने चरम उत्कर्ष पर था। सामानिद शासनकाल में जो शाब्दिक चाटुकारिता रुदाकी द्वारा आरम्भ की गई तो अनसूरी और उसके शिष्यों ने जिसे गज़नवी काल में इतना साम्प्रद पाया था वह इस युग में आरप अर्मलान, मलिकताह वरकियाएक और सबसे अधिक सजर के शासन काल में और भी अधिक उन्नत हुई। छोटे-छोटे शाहों खानदान बड़े-बड़े शाहों से इस बात में स्पर्धा करने लगे कि उनके दरबार में कितने अधिक श्रेष्ठ और कुशल शब्द-शिल्पी तथा चारण आश्रय पाते हैं। उधर शब्द-शौशल का ऐसा सम्मान होते देख दूर-दूर से यहाँ तक कि लाहौर तक के चाटुकार कवि फारस के शाहों के दरबार में पिच-पिच कर आने लगे। ज़तारान इब्न महमूद (मृ० १०७२) ने पश्चिमोत्तर फारस के सालजुक शाहों की अच्छी प्रशंसा लिखी है। उसकी शैली में असाधारण अलंकारिकता और चमक-दमक है साथ ही वह वर्णनारमक शैली के प्रयोग में भी विशेष दक्ष है। १०४२ ई० के प्रतिष्ठ भूकम्प में बिध्वस्त लखरीज नामक स्थान का उसके द्वारा किया गया वर्णन बहुत ही मार्मिक एवं चित्रात्मक है। सालजुक काल के गुरगानी नाम के एक शायर हो गए हैं जिन्होंने सरल शैली में बड़ी भावमयी रचनाएँ की हैं। “बीस-व-रामीन” नामक इन्होंने एक रोमांचक महाकाव्य लिखा। इसी समय लाहौर में एक अत्यन्त प्रतिभाशाली और महत्त्वपूर्ण कवि हुए मसूद-सब-ससमान (१०४७-११२१ ई०)। दुर्भाग्यवश दो बार दीर्घकाल तक रहते बन्दीगृह का जीवन व्यतीत करना पड़ा जिसके कारण इनकी वाक्यधारा में कृष्णा भर गई है। इन्होंने शाहों की प्रशंसा के कसीदे लिखने छोड़कर ईश्वरीय भावना विषयक काव्य लिखे। जेल में लिखी अपनी रचनाओं की मार्मिकता और टूटे हुए दिल के हृदयस्पर्शी गुबारों के कारण मसूद कभी भुलाए नहीं जा सकते। मसूद का समसामयिक और लाहौर का ही रहते वाला अबुल फरख इनी भी भाषा का धनी शायर था निशापुर के सलजुक अमीर तुग़लमशाह के राजकवि अबुवक्फ़ अज़राकी (मृ० ११८६) ने भी अच्छी कविता की है। उधर खैयाम भी इसी युग में हुए। उनके लिए कविता एक पेशा न होकर आनन्द का साधन थी। खैयामों के अतिरिक्त उसने नौराबनामा भी लिखा जिसमें शराब की उत्पत्ति की बड़ी मोहक कथा लिखी है।

यह न समझना चाहिये कि हलकापन और दरबारदारी या चाटुकारिता हो १२वीं शताब्दी के कवियों का एकमात्र पेशा था। बाबा ताहिर और अबू सईद रहस्यवादी

काव्य-रचना का मार्ग दिया गये थे। गज़नी के आदमसनाई ने पहला सूफी महाकाव्य “हदीकत-अल-हकीमा” ११२१ ई० में लिखा। सनाई द्वारा लिखित साहित्य परिमाण में प्रचुर है। उसके दीवान में कितने ही सबोधनगीत (odes) गीत (lyrics) और चतुष्पदिया (quatrains) मिलते हैं। अपने सबोधन-गीतों में स्टाइल या शैली की दृष्टि से सनाई नासिरे खुसरो ने समीप पहुँच जाते हैं। एक ऊँचे शराबख से सनाई एक ओर जहाँ अल्लाह की शान का वर्णन करते हैं और उसने प्रति भक्ति और निष्ठा के भाव प्रदर्शित करते हैं वहीं वे अपने युग की विकृतियों पर भी कुटाराघात करते हैं जिसके बीच उन्हें जीवन यापन करना पड़ा था तथा वे दुष्टों से कहते हैं कि अपने पापों का प्रायश्चित्त करो इसके पूर्व कि तुम ईश्वरीय कोष के भाजन बनो। सनाई के मोहक गीत फारसी गीतिकारों के अप्रदूत कहे जा सकते हैं। “हदीकत-अल-हकीमा” उसकी सबसे बड़ी और आकाक्षापूर्ण कृति है। यह फारसी में लिखा गया प्रथम सूफी महाकाव्य है जो आंगं चलकर अत्तार और रूमी ऐसे महान् शायरों का पथ प्रदर्शक बना। सनाई को अपनी रचना की श्रेष्ठता और उसके अमरत्व के संबंध में कोई संदेह न था। इस ग्रंथ में दो हुई अनेक कथाएँ बड़ी रोचक हैं। इनके बाद महाराम शाह गज़नवी के आश्रय में मज्नूँ भरताह नाम के शायर हुए। इनकी रचना का प्रामाणिक पाठ आज उपलब्ध नहीं। इन्होंने “कलीला उ दिमना” (समभव कालिया दमन) नामक ग्रंथ लिखा।

पाँच सालजुक कालीन कवि—इस मयमं में उन पाँच प्रमुख कवियों के सम्बन्ध में कुछ अपेक्षाकृत विस्तार से कहना आवश्यक है जो मध्य सालजुक काल में काव्य रचना करते रहे। इनमें से तीन बसोदा लेखक और दो महाकाव्यों के रचयिता थे। ये सभी अपनी कला के माहिर थे और इन सभी में ऊँचे दर्ज की मौलिकता थी। उत्तम साहित्य रचना के इस युग में ये पाँच कवि निश्चय ही अपना अद्वितीय स्थान रखते थे। मुइज्जी इनमें से प्रथम हैं। इनका जीवनकाल १०४६ से ११४८ ई० है। मलिकशाह ने इनके पिता के अनुरोध पर इन्हें अपना आश्रित कवि बनाया किन्तु मलिकशाह की अपेक्षा उसके पोते ने मुइज्जी का अधिक सम्मान किया जब वह १०६६ ई० में खुरासान का शासक नियुक्त हुआ। आलीचकी ने मुइज्जी को बड़ा प्रभावशाली कवि बताया है जिसकी रचना में असाधारण चमक-दमक है। वह कसीदा लेखकों में सर्वश्रेष्ठ था और कवित्वशक्ति की दृष्टि से अर्थात् शैली, भाषा, माधुर्य, भाव और अभिव्यक्ति की कातिमत्ता की दृष्टि से फारसी भाषा के श्रेष्ठ कलाकारों में परिगणित किया जाता है। भाषाधिकार और प्रशस्ति में उसकी शराबखी के कवि अनेक नहीं हैं। उसकी शैली में जो एक आलंकारिक सज्जा और कृत्रिमता है वह सर्वत्र दृष्टिगोचर होती है, उसके उन प्रसिद्ध शोक गीतों (elegies) में भी जो निजाममुलमुल्क और मलिकशाह की मृत्यु पर उसने लिखी हैं। अतिशय अलङ्कृत उस युग की प्रधान और प्रिय शैली थी। अनवरती संगीत, तर्क, धर्मशास्त्र, दर्शन, ज्योतिष (फलित और गणित) आदि विषयों के ज्ञाता होने के साथ-साथ मधुर रचना शैली, प्रत्युत्पन्नमतिव और प्रसस्ति कला प्रवीण बख्श चातुकारिता की अच्छी शक्ति रखने के कारण मुल्तान सज़र की समा के कवि हो गये थे। अनवरती दाही दरवार में गुरांगः सफल रहा क्योंकि वह जानता था कि चातुकारिता कवि-जीवन और सम्मान के लिए अपरिहार्य है किन्तु अन्तःकरण में वह इस बात पर क्षुब्ध रहता था कि प्रतिभा को शक्तिशाली

की मनोकांक्षा पर आश्रित रहना पड़ता है। इसीलिए शाहो और राजकुमारी की छत्रछाया में एक दीर्घअवधि तक रहने के बावजूद भी सच्चे कलाकार की सचाई और कलानिष्ठा उसमें अधुण रही। सन् १९५७ में सजर की मृत्यु के बाद एक बार उसकी भविष्यवाणी गलत निकल गई (उसने एक दिन विशेष को तूफान आने की भविष्यवाणी की किन्तु उस दिन सुबह से शाम तक आसमान निरभ्र ही रहा) जिसके फलस्वरूप उसकी प्रतिष्ठा को गहरी ठेस लगी और उसकी विद्वत्ता तथा कवित्व प्रतिभा दोनों सदेह की दृष्टि से देखे जाने लगे। जीवन के अन्तिम वर्ष उसने अध्ययन में ही व्यतीत बिये। १९६० ई० के आसपास उसकी मृत्यु हुई। आनवरी जबरदस्त लेखक था। उसकी कृतियाँ मात्र अलंकरण से ओत-प्रोत न थीं जो कि उस युग की सामान्य प्रवृत्ति थी, उसकी कृतियों में गंभीर पाठित्य के साथ साथ दुरुहता के भी दर्शन होते हैं। उसकी कुछ रचनाएँ तो व्याख्या के बिना समझी भी नहीं जा सकती फलस्वरूप उन्हें दूसरी भाषाओं में अनूदित करना भी असम्भव-सा है। किन्तु उसकी बहुत सारी भावना-प्रधान कविताएँ सुबोध भी हैं। उपर पश्चिमोत्तर फारस में आनवरी से भी अधिक दुर्बोध (अस्पष्ट या रहस्यात्मक) काव्य रचना करने वाला एक अन्य शायर खाकानी एक साधारण शाह के आश्रय में काव्य-रचना कर रहा था। वह शेरवाशाह के दरबार में अधिक समय तक न रह सका क्योंकि छोटे-छोटे दरबारों के झुड़ कलहों की तह में ज़िंजी हुई झुड़ मनोवृत्तियाँ की दुनियाँ उसके लिये अत्यन्त सखीर्ण हो उठी थी। उसने मक्का की यात्रा की जिसके परिणामस्वरूप उसने एक लम्बी रचना 'तोहफात अलहराक' लिखी जिसमें उसने परम्परागत रीति से उन नगरों और भूतलों का वर्णन किया है जिनसे होकर उसे गुजरना पड़ा। अपनी इस रचना में उसने अपनी खुशामद करने वाली और सम्बन्धियों का वर्णन किया है। आत्म-प्रशस्ति में भी खाकानी पीछे न थे। मक्का से १९५७ ई० में लौटने पर अन्य कवियों ने ऐसा पडपत्र किया कि शेरवाशाह ने उसे क्षावीरान के किले में कैद करा दिया। जदीशह के कठोर जीवन में भी उन्होंने कुछ भरे भाव अत्यन्त अलंकारिक शैली में व्यक्त किये हैं। कालान्तर में खाकानी मृत हुए किन्तु अपनी परनी और नौजवान बेटे की मृत्यु का शोक उन्हें सहना पड़ा। उनकी मृत्यु पर इन्होंने जो दो शोकगीत लिखे हैं उनमें भावों की असाधारण सचाई के दर्शन होते हैं और अभिव्यक्ति भी आलंकारिक कृत्रिमता से अपेक्षा कृत मुक्त है। ऐसे एक नये आश्रयदाता की खोज में जो कि सम्पन्न भी हो और स्थिर बुद्धि वाला भी इन्हे जो परिश्रम करना पड़ा उसका सविनय वर्णन इनके दीवान में मिलता है। ऐसा आश्रयदाता पाने के लिये वे ईसाइयत की भी भगीकार करने के लिये तैयार थे। १९५५ ई० में उसकी मृत्यु हुई। निजामी का व्यक्तित्व विद्वत् के महान के लिये तैयार था। १९५५ ई० में उसकी मृत्यु हुई। फारसी साहित्य में वही ऐसा शायर है जो फिरदौसी के कविपों में गिना जाता है। १९४० ई० में उसका जन्म हुआ। बचपन में ही बनाप होकर उसने धर्म की शरण ली। उसमें कवि प्रतिभा थी फलतः उसने पहले सनाई के हदीकत-अन्त-हकीकत की रीति पर १९७६ ई० में 'मखजन अज असरार' लिखा जो दाउद के पुत्र बहराम शाह को समर्पित किया गया। इसका बारम्ब खुदा की प्रशंसा और पूजा, पैगम्बर मुहम्मद की प्रशंसा, बहराम शाह की प्रशस्ति से किया गया है, फिर अन्य रचना के कारणों पर प्रकाश डाला गया है। इसके पश्चात् कवि ने अपना

वक्तव्य २० सवादों के माध्यम से प्रस्तुत किया है जो नाना कथाओं द्वारा उदाहृत किया गया है। निजामी की रचनाओं की दुर्लभता या अस्पष्टता परंपरागत नहीं है। उसकी कल्पनाएँ एवं रूपक काव्याभिरुचि एवं विवेक सापेक्ष हैं। भलजन-अल-असरार में अंतिम विषय जो वर्णित हुआ है वह है दुष्टता और बदमाशी जो उसके जमाने में सिध्दाई और सचाई पर विजयिनी हुआ करती थी इस बात पर कवि ने बहुत शोक प्रकट किया है। उसकी इस धार्मिक रचना का उचित सम्मान न हुआ जिसमें उसे वेहद निराशा हुई किन्तु फिर भी उसने अपना कवि-कर्म नहीं छोड़ा बरन् कवि-कर्म द्वारा ही जीविकोपाजन का निश्चय किया। अब उसने फिरदौसी द्वारा उठाए गये वीर एवं शृंगार प्रधान कथामकों को अपनी काव्य-रचना का आधार बनाया और खुसरो-ओ शीरी (११८० ई०), नैला-ओ-मजनू (११८८ ई०) ऐसे ग्रन्थ लिखे। इनमें फारस और अरब के प्रसिद्ध प्रेमियों की रोमांचक कथाएँ वर्णित हैं। एक ग्रंथ में प्रसिद्ध मासानी बादशाह खुसरो परवेज और उसकी प्रेमिका शीरी की प्रेम-कथा एक हजार छंदों में वर्णित है जिसमें खुसरो के प्रतिद्वन्दी या रकीब फरहाद की कर्णभूषण का वर्णन हुआ है। दूसरे ग्रन्थ में प्राचीन फारस की कथा छोड़ कर प्राचीन अरब के प्रसिद्ध प्रेमियों नैला और मजनू की मुहब्बत के दाम्स्तान का वर्णन हुआ है। निजामी का चौथा लघु प्रबन्ध इस्कंदर नामा है जिसमें अलेक्जेंडर महान की 'जीवन के स्रोत की खोज' की भूम्युगीन कथा बड़ी ही गम्भीरता से वर्णित हुई है। इसके लिखने में निजामी ने फिरदौसी का ऋण स्वीकार किया है। इस कृति में इस बात पर विशेष बल दिया गया है कि एक अच्छे शासक को प्रौढ़ परामर्श दाता की महती आवश्यकता हुआ करती है जिनके बिना वह अपना कार्य उचित ढंग से नहीं चला सकता। ११९८ ई० में निजामी ने 'हफ्त पैकर' नामक अपनी श्रेष्ठतम रचना लिखी। इसमें बहराम गुरु नामक बादशाह की सारी जीवन कथा कहो गई है। इससे विविध देशों की सुंदरियों में उसके प्रेम का वर्णन हुआ है। बहराम गुरु के शिकार खेलने और की-तापुर्ण कृत्यों के वर्णन बड़े सजीव और चित्रात्मक हैं। इन 'पज गज' (पाँच सत्रावों) के अतिरिक्त भी निजामी ने बहुत से गीत (या मरोपम गीत odes) लिखे हैं जिनमें उच्च कोटि का काव्यरस प्राप्त होता है। वृद्धावस्था पर भी निजामी ने व्यथाव्यजक कविताएँ लिखी हैं जिनमें अनुभूतियों की दुर्लभ सचाई है। यह बात ध्यान देने की है कि जब 'भलजन-अल-असरार' द्वारा निजामी का अभिप्राय तिज न हो सचा तो वे धार्मिक काव्य-रचना से बिरत हो गये। इसके विपरीत उसका सयमाभयिक अस्तार अपने जीवन भर सनाई के ही पदचिन्हों पर चलता रहा और रहस्यवादों इतिवृत्तों को लेकर आदर्शोद्देशिक रचनाएँ लिखता रहा जिनमें असाधारण विविधता और भावात्मक भ्रमृद्धि के दर्शन होते हैं। इनका जन्म १११८ ई० के आसपास और मृत्यु ११९३ से १२३४ के बीच मानी जाती है। इनकी कृतियों की संख्या के सम्बन्ध में भी बड़ा मतभेद है (कोई १४४ कोई ६६ और कोई १२ बतलाता है) इनके ६ ग्रंथ इस समय उपलब्ध हैं जिनमें एक विशालकाय गद्य-ग्रन्थ भी है। अस्तार की सबसे प्रसिद्ध रचना है 'मनतीब-अल-तयार'। यह एक रूपक है। इसमें बताया गया है कि किस प्रकार से तूफ़ानों के नेतृत्व में तमाम चिड़िया सोमुरंग की खोज में निकली जिसे वे अपना राजा बनाना चाहती थी। यह कथा आत्मा की परमात्मा से मिलन की प्राप्ति के प्रयत्नों का चोतन करती है। 'इलाहीनामा' में बताया

गया है कि किम प्रकार एक बादशाह ने अपने छ बेटों को एक-एक कर बुलाया और उनसे पूछा कि उनकी सर्वप्रिय अभिलाषा या कामना क्या है ? अंत में उसे कहना पड़ा कि तुम्हारा ध्यान भौतिक सुखों पर केन्द्रित है किन्तु सच्चा सुख आदिमन्त्र सुनों की खोज में हुआ करता है जो शाश्वत हुआ करता है। 'मुनीबतनामा' का भी मूल कथ्य वही है। इसमें मुहम्मद की उस प्रसिद्ध कथा को आधार बनाया गया है जिसमें मुहम्मद रात्रि को वह पहाड़ी चढ़ाई कर रहे थे जिसके द्वारा वे ईश्वर के निकट पहुँच सकें थे। यह पहाड़ी चढ़ाई वस्तुतः एक आध्यात्मिक ऊर्ध्वगामिता थी। अतार ने मान हजार छंदों में यह कथा कही है। इन तीनों रचनाओं में एक मूल कथा कही गई है जिसके इर्द-गिर्द कितनी ही घटनाएँ और उदाहरण चक्कर काटते मिलते हैं। अपने 'अमरारनामा' में अतार सनाई के 'हदीकत-अल-हकीका' की ऊँचाई तक पहुँच जाता है। इसी 'अमरारनामा' से प्रेरणा प्राप्त कर जलाल-अल-दीन रूमी ने अपनी प्रसिद्ध मसनवी लिखी जो 'मसनवी-ए-मसनवी, कहलाती है। 'अमरार नामा' गीतों और दर्पण की कथा को लेकर लिखी गई है। रूमी ने इस आख्यान को अतार में ही ग्रहण किया है और दर्पण की रहस्यवादी के आध्यात्मिक शिक्षक का रूप दिया है। कुछ विद्वानों ने 'सुसरोनामा', 'मुबतार नामा' 'पण्डनामा' तथा दस हजार गीतों और सर्वोद्योग गीतों (Lynes and odes—) का एक दीवान भी अतार का लिखा बनताया है। दीवान के अनेकानेक गीतों में असाधारण मौलिकता है जिसमें रूमी पर उसके प्रभाव का स्पष्ट पता चलता है। अतार ने मुसलमान सनो और रहस्यवादियों के जीवनवृत्त और उनकी महत्त्वपूर्ण वस्तुओं का मद्रह अपने गद्य ग्रन्थ 'तदकिरात-अल-ओलिमा' में किया है। प्राचीन सूफीमत की जानकारी और अध्ययन के लिये यह एक आवश्यक-ग्रन्थ है। अतार साफ और पुराने तर्ज की फारसी लिखते थे जिसमें ममकालीन कवियों की शैली की तडकतडक न थी बल्कि एक शान्त और सहज शालीनता एवं गरिमा थी उनकी शैली में जो उनके वक्तव्य वस्तु के ही अनुरूप थी। मगील आक्रामकी द्वारा १२३० ई० में निशापुर में अतार मारे गये। अतार का जीवन काल राजनैतिक दृष्टि से आमाधारण हलचलों का जमाना रहा किन्तु इससे अतार की आध्यात्मिक प्रकृति अज्ञान और अनाहत रही। पूर्वी और रक्त पिषामु आक्रामकी द्वारा फारसी साम्राज्य के पतन का दृश्य इन्होंने अपनी आँखों देखा था फिर भी आध्यात्मिक आकाशशोभा में इनकी विशेष निष्ठा थी। इनकी कृतियाँ साधुश्रु और मगोद सामनकाल की मिलाने वाली हैं। शीराज के सादी का जन्म ११८८ में हुआ। इनका 'बोस्तान' जिसे 'सादीनामा' भी कहते हैं १२५७ ई० में अब्बज इब्नमद की अपिा किया गया था। इसमें न्याय, सुशामन, दयाधुना, सत्कर्म, पराधनता लौकिक और आध्यात्मिक प्रेम, नम्रता, प्रणति, सतोष तथा इस प्रकार के अतः करण के अन्त्यान्व उदात्त गुणों पर सुन्दर छंद लिखे गये हैं। उपदेशात्मक काव्य (Didactic poetry) की दृष्टि में सादी की नासिरे खुसरो, मनाई और अबूसहूर का श्रेष्ठ उत्तराधिकार प्राप्त था किन्तु सादी इस दिशा में सबसे आगे बढ़ गये थे। इनकी शैली में एक अनोखी भावगी, प्रवहशीलता और प्रियता थी। बोस्तान के बहून में छंद मुहाबरे और उदाहरण के रूप में सर्वसाधारण में प्रचलित हैं। लोकनीति तथा व्यावहारिक ज्ञान की बातें उसमें बड़े सुन्दर ढंग से मजबूत हुई हैं। क्या कहने की भी उनकी अमानारण शैली है। फिरदौसी के शाहनामा और रूमी की मसनवी के बाद सादी का बोस्तान और गुलिस्तान

फारसी की सबसे महत्वपूर्ण साहित्यिक कृतियाँ हैं। इन ग्रन्थों में सादी ने अपने जीवन का प्रभूत अनुभव ज्ञान भर दिया है। प्रकृति की सर्वादिक समृद्धि को देखते हुए सादी ने एक बार सारी रात गुलाबों की एक मंदिर बगीचों में बितादी। रासन्ती निशा थी, मधु और मद से उन्मत्त वातावरण था। बस इसी वातावरण ने उन्हें अपनी प्रसिद्ध रचना 'गुलिस्तान' लिखने को मजबूर कर दिया। सादी के 'पदनामा' में सुन्दर बादलें बाक्य पाये जाते हैं। उसमें सत्य-परायणता, निष्पक्ष न्याय, दुखियों के प्रति दयालुता और नीति वाक्यों का साहस-पूर्ण प्रति-पादन हुआ है। चाटुकारितापूर्ण रचनाओं तथा राजनैतिक हलचलों के युग में ऐसी धारें कहना बड़े हिम्मत का काम था। सादी ने न्यायपूर्ण रीति से शासन चलाने का साहसपूर्ण परामर्श अपने आश्रयदाताओं को दिया था। सादी एक महान गीतकार कवि (Lyric poet) थे। अब तक गीतों के लिखने की ओर लोगों का ध्यान उलना न था जितना सर्वोपनात्मक कविताएँ (odes) लिखने की ओर तथा इसी प्रकार की रचनाएँ विशेष रूप से सम्मानित होती थी। सादी ने गीतिकाव्यों (Lyrics) की ओर विशेष ध्यान दिया और उसे लोक-प्रियता प्रदान की। सादी के समय में गीति काव्य मानवी भावनाओं विशेषतः श्रृङ्गारिक मनोभावों की अभिव्यक्ति के प्रधान माध्यम के रूप में प्रतिष्ठित हो चुका था। गीतियों की रचना द्वारा सादी ने हाफिज ने लिए मार्ग प्रशस्त कर दिया। हाफिज ही सादी से एक मात्र श्रेष्ठतर गीति-कार था। सादी के गीतों में शिल्प सबही पूर्णता है, सैली का सहजता और प्रवाहशीलता है, एक प्रसन्न औपचारिकता है और जब तब उदात्त वृत्तियों का सच्चा सस्पर्श है। रूमी का जन्म बलख में १२०७ ई० में हुआ और मृत्यु १२७३ में। उनका जीवन रहस्यात्मक अथवा आध्यात्मिक अनुभूतियों से परिपूर्ण था। वे एक साधु का सा भक्ति एवं निष्ठापूर्ण जीवन व्यतीत करते थे। फलस्वरूप उनके विषय में अनेक अप्राकृतिक एवं अघटित घटनाएँ बतलाई जाती हैं। वे सभी धर्मों और जातियों के प्रति समान रूप से सद्भाव रखते थे क्योंकि उन्हें ससार के साथ का साक्षात्कार हो चुका था और उनके हृदय में मनुष्य मात्र के प्रति प्रेम-भाव विकसित हो चुका था। यद्यपि उन्हें उनके जीवन काल में अनेक बुरी बातें अपने विषय में सुननी पड़ी और अनेक प्रहार सहने पड़े किन्तु उन्होंने किसी की भी बड़ी बात नहीं कही तथा उदारता और सद्भाव के साथ उन्हें सही मार्ग पर ले जाने की चेष्टा करते थे। यद्यपि रूम के बादशाह और शहजादे उनके प्रति कृपा और सम्मान का भाव रखते थे और उनके अपने वर्ग के लोग उनका समर्थन पाने को साक्षात्कृत करते थे किन्तु रूमी अपना सारा समय गरब-मद लोगों की सेवा में बिताया करते थे। उसके अधिकांश शिष्य और भक्त समाज की निचली श्रेणी के होते थे। रूमी अत्यन्त विनम्र और सर्वोच्च स्वभाव के थे, वे अपनी उदारता की ओर अपने उपकारों की प्रशंसा नहीं चाहते थे। असाधारण विद्वान् होते हुए भी अपनी विद्वत्ता का घमड़ उन्हें न था। ससार के महान सत्ता, फकीरों और ईश्वर भक्तों तथा मानव जाति के अनन्य सेवकों एवं पथ-प्रदर्शकों में गिने जाते हैं। इस प्रकार पहले तो रूमी असाधारण समर्थन, भक्ति और निष्ठा वाले रहस्यवादी थे जो सदा परमात्मा के प्रेम में डूबे रहते थे और उसमें मिलने की अग्रद लालसा से परिपूर्ण थे, इसके बाद वे ससार के एक महान उपदेशक थे जो अपने मन्दो और कार्यों द्वारा मसार को परमात्मा की प्राप्ति का मार्ग बतलाया करते थे। उनकी कविता उनके इन आध्यात्मिक जीवन की उपज थी जिसमें परमात्मा गत्ता पर उनकी मुग्ध आत्मा की अभिव्यक्ति मिलती है।

उनकी कविता उनके हृदय में भावों का जागृत प्रवाह है क्योंकि उनका रचनाशैली में सिल्स और कला-विषयक अनुसंधान विलंबित नहीं है। कहा जाता है कि मोहम्मद रूमी के मकान में एक खमा था। जब वे ईश्वर प्रेम के मनुष्य में उदय पाते थे तो उस खमे को पकड़ कर उसके चारों तरफ घूमने लगते थे। अपनी इस विमुक्त दशा में वे छंदों की रचना करने जाते थे तथा लोग उन्हें लिपिबद्ध करते चले जाते थे इसीलिए उनके सरोजनियों और चंपदों (Odes and Quatrains) में जो उनके 'सोहब-अम-नवर' में सरोजियों हैं जागृत कविता और भावाभिभोर चित्त के दखन होते हैं। लगता है जैसे कवि 'इश्क' की स्थिति में हो। रूमी का प्रसिद्ध रहस्यमय महाकाव्य 'मसनवी-ये-मसनवी' जिन परिस्थितियों में लिखी गई उसका विवरण देने हुए अकबादी नामक फारसी विद्वान ने रचनाया है कि तुलसीदास की जब पता चला कि रूमी के शिष्य सनाई के 'ईशाहाना' और अतार के 'मस्तकत-तयार' और 'नसीब-नामा' पढ़ने में विशेष अभिरुचि रखते हैं तो उसने रूमी से प्रस्ताव किया कि वे यदि इलाहीनामा की सीली और 'मस्तकत-तयार' के छंदों में काव्य रचना करें तो उनके शिष्य औरों की चीज पढ़ना छोड़ देंगे और सिर्फ उन्हीं का पारायण किया करेंगे। रूमी ने तुरन्त अपनी अध-लिखित मसनवी निकाली और कहा कि ठीक ऐसी ही रचना लिखने का आदेश परमात्मा हमें कुछ दिन पहले दे चुके है और हमन उस तर्ज की चीज इतनी तैयार भी कर दी है। परमात्मा ने इस प्रकार मेरे हाथियों की दिमी स्थिति से मुझे पहले ही आगाह कर रखा है। रूमी के तीन गद्य-ग्रन्थ भी बचाए जाते हैं जिनमें हम इस को धर्म और दर्शन में सबंधित सहस्रों विषयों पर अपना मत व्यक्त करते हुए पाते हैं जिसे वह नाना कथाओं और आप्त कथनों द्वारा प्रमाणित करता चलता है किन्तु रूमी की शास्त्रत महिमा का प्रधान आधार उसके काव्य-ग्रन्थ दीवान और मसनवी हैं। दीवान की हर कविता के अंत में रूमी का नाम अंकित है। तबरेज के 'शम्स अल-दीन' की रूमी पूर्णमनुष्य और ईश्वर का ही प्रतिरूप मानकर उनसे प्यार करने से और इन प्रेम को ईश्वर-प्रेम से मिलन न समझने से। अपने उद्गारों की निरन्तर व्यक्त करते रहने के कारण रूमी दीली की स्वच्छता और उत्कृष्टता पर ध्यान नहीं दे सके हैं और भावाभिभूति में ही जाने को बचा सके हैं। मूसी होने के कारण उनका विषय क्षेत्र भी परिमित है किन्तु अपने क्षेत्र के बहुमूल्य नये विषयों की ओर उन्होंने पहली बार ध्यान आकृष्ट किया है। अन्य सूफियों के समान रूमी ने शक्ति, पवित्रता, दयालुता, त्याग, प्रेम, मानसिकता आदि रुढ़िग्रन्थ विषयों तक ही अपने को नहीं सीमित रखा है। उनकी भावावेगशोका रचना में भाव, विचार और भाषा की दुनियाँ एक अनूठी ताजगी लिये हुए है। उनकी विमुक्त आत्मा से नई उपमाएँ, नए प्रतीक और नये बिंदु फूट पड़े हैं जब उन्होंने शक्तिशाली और प्रामाणिक दिव्य अनुभूतियों को वाणी दी है। अपने प्रेम-नृत्य में यह रहस्यवादी अपने आप को वृत्ताकार नृत्य करते हुए नक्षत्रों के साथ एकाकार समझता है। रूमी की 'मसनवी-ये-मसनवी' में समाप्त धर्मों की जड़ों की जड़ देनी जा सकती है। आत्मा-परमात्मा के मिलन के गुह्यम रहस्य, मर्यादा ध्याय, ईश्वरीय विधान, दिव्य चेतना का नाच आदि सब कुछ इसमें उद्घाटित हुआ है। यह एक महान कथात्मक ग्रन्थ है। कुरान और उसके भाष्य में दीगजर के नियम में रुचि न रखने से तथा अन्याय महान सनो और फकीरों की जीवनीया में इन्होंने मन-धन कथानों ग्रहण की हैं किन्तु इस तरह से अपने रस में रंग दिया है कि उनमें आश्चर्य-जनक नवीनता आ गई है इसीलिए

कहा गया है कि रूमी ने उधार बाफो लिया है किन्तु ऋण जब पर बहुत कम है। सामान्य बोलचाल की भाषा से रूमी ने शब्द और प्रयोग ग्रहण किये हैं जो परंपरागत एवं समझा-यायिक फारसी काव्यधारा के लिये एक दम नई बात थी जिसके फलस्वरूप उनकी अभिव्यक्ति में एक अभिनव जोषता आ गई है। भाव प्रेरित एवं दिव्यानुभूति स्पष्टित काव्य जिस भी ऊँचाई तक पहुँच सकता है, सफलता और महत्ता के उस निगर तरु उनका काव्य पहुँच गया है। अकेले यही बात उन्हें सूफी साधकों का मुकुट-मणि घोषित करने के लिये पर्याप्त है। विश्वभूता का ऐसा व्यापक शाश्वत और व्यापक दिग्दर्शन और कहीं मिल सकता है। इसके अतिरिक्त व्यंग्य परिहास और करुणा की कंसी लुभावनी काव्य मंषदा उनकी रचनाओं में बिखरी हुई है। रूमी ने जिस वस्तु का स्पर्श किया है वे उसका मूलगुण अवश्य उद्घाटित कर सके हैं।

१३वीं शताब्दी के अन्य कवि — इसलाम की सरजमीन पर मंगोल आक्रमण के कारण १३वीं शताब्दी असाधारण कठिनाइयों की शताब्दी रही है फिर भी यह इस्लाम के श्रेष्ठतम साहित्यिक युगों में से रही है। जिस शताब्दी में मंगोल आक्रमणकारियों ने इसकी विध्वंस सीला की, जिस शताब्दी में अब्बासीद खलीफाओं की समाप्ति का दुःख देखा और जिस शताब्दी में अधिकांश फारस और बगदाद बरबाद और बीरान हो गये वही शताब्दी सचन, बौद्धिक, साहित्यिक सबकी एक कलात्मक विप्लवशीलता की भी शताब्दी थी। इस युग के कुछ महान कवियों की चर्चा ऊपर की जा चुकी है। अब हम शताब्दी के पाँच अन्य कवियों की चर्चा की जायगी जो इस युग के वर्णित कवियों की अपेक्षा कम महत्वपूर्ण अवश्य थे किन्तु किसी दूसरी शताब्दी में अपने युग के श्रेष्ठतम रचयिता मित्र होते। शमस-ए-ऊल १३वीं शताब्दी का प्रसिद्ध छंद-शास्त्री है जिसने 'चतुष्पदी' या 'चोपदे' (Quatrain) का आविष्कार किया। अपने 'अल मुजम' नाम ग्रन्थ में उसने रादूयानी और वतवात की अपेक्षा छंदशास्त्र का अधिक अच्छा विवेचन किया है। इसमें छंदालकारों की विस्तृत व्याख्या ही नहीं है अपितु उदाहरण भी विपदाता से प्रस्तुत किये गये हैं। एक अध्याय में विशेष प्रकार के छंदों की व्याख्या करने वाले रेखा-चित्र भी दिये गये हैं जिसके द्वारा छंद बूझ या पसी की आइति में समझाए गये हैं। इसे हम 'चित्र-वाक्य' कह सकते हैं। इस पुस्तक का वैज्ञानिक महत्त्व इतना है कि फारसी छंद शास्त्र का कोई भी अध्येता इस ग्रन्थ की उपेक्षा नहीं कर सकता। इसके बाद इमफहान के बमाल-अल-दीन-इममार्दिल का नाम आता है जिसे सींग व्यंग्य और परिहास में 'खल्लाक-अल-मजानी' (creator of ideas) भी कहा करते थे क्योंकि अल्लाह और मजानी ही दो तत्व हैं जिनमें कविता बनती है। शाहों की खुशामद करने का तरीका बमाल ने एक अच्छे उस्ताद से सीखा था किन्तु इस क्षेत्र में उसे निराशा ही नसीब हुई क्योंकि दोष-काल तक दरबारों में भटकते रहने के बाद वह घर लौटा और चण्डाई वृत्त जनहत्या में मारा गया। शाहों और राजकुमारों के प्रति उनकी सर्वोपनाम्य कविताओं में एक प्रकार के साहस के दर्शन होते हैं जो उस युग में दुर्लभ थे। उसने खन-अल-दीन मर्द इब्न मनुद शाह के प्रति एक रचना में कहा है कि 'जिनना लगाव अपने दिल का तुम खुदा ने बतलाते हो उतना ही लगाव यदि तुम्हारे जवान का तुम्हारे दिल में होजा तो भारी खुशियाँ तुम्हारे पैरों पर लीटती।' उसे अन्त में यहाँ तक कहना पड़ा है कि 'मैंने आज्ञाएं घुमाकर चांगे तर्फ देखा है और विचार भी किया है पर मुझे आरो दुनिया में कवि के पैरों से बुरा पेशा दूसरा नहीं

दिखाई दिया।' उनकी यही विचारधारा जोर उठाना उसके पतन का कारण बनी। इसफहान लौटने पर उसने कविता छोड़ दी और दरवेशों की नीतिप्रधानी जगितधार कर ली थी। शुद्ध राजाओं की प्रगति में लिये गये गजालों और कमीशों में उड़ आनन्द वहाँ जो कमाल हासिल किया प्रेम की स्वाइयों में मिलता है। कमाल का एक ही विषय है प्रेम की पीर और प्रेम की अस्थिर प्यास अथवा नाचवा जो मोन पर भी विजय प्राप्त करती है। कमाल के हृदय का सारा इतिहास उसके कान्य में विवित है। उनके स्वाइयातों से पता चलता है कि उसका प्रेम दुखद एवं दुलान्त था, उनका प्रेम पात्र अत्यंत क्रूर और भूटा था जिसके फलस्वरूप निराशा होना पड़ा और वह इसफहान छोड़कर और मम्महदय कमाल का इसफहान छोड़कर वह दूटे हुए दिल में जाने लगा तो उन पुरुषों ने जिन्हें उसने सहायता पहुँचाई थी और वे स्त्रियाँ जिन्हें उसने प्यार किया था उसका मजाक उड़ा रहे थे। नज्म-अल-दीन-दाया एक सूफी थे और वे भी मगोल आक्रमण के शिकार हुए। इनके शिष्यों ने इनसे प्रार्थना की कि वे सूफी रहस्यवाद पर ऐसी पुस्तक लिखें जो आजार में छोटी किन्तु जपें बता में महान हो जिसमें सृष्टि के आदि और अंत, प्रेम पथ की शुरुआत और उसकी यात्रा की परिमत्ता, आत्मिक (प्रेम, कदा या जीव) की मान्यता (प्रिय, खुदा या परमात्मा) के खोज और उनके उद्देश्य आदि विषयों पर ऐसा प्रकाश डाला गया हो जो इस मार्ग के नये पथिक और पुराने अन्धकारी दोनों के लिए प्रिय और उपयोग हो। दाया ऐसे राज्य में जाने को उत्सुक थे जहाँ बुद्ध के मन्त्रे बदे रहते हैं। हम (फारस का) एक ऐसा ही राज्य था जहाँ शाह शिह्राव-अल-दीन मुहरावदी ने शाह स्वागत किया। सालजुक शासक ककुवाद प्रथम ने भी पूरी सहृदयता और उदारता से इनका स्वागत-सम्मान किया। इनके ग्रन्थ का नाम 'मिरनाम-अल-दुवाद' है जिसमें सृष्टि-रचना के तथ्य, आत्मा के स्वर अथवा उसकी योग्यता, सूफी मतानुसार मनुष्य की उत्पत्ति, आदम और हौवा की कथा आदि दी गई हैं। इन ग्रन्थ में वर्णित विषयों की सख्या बहुत बड़ी है तथा रचनायुक्त की परम्परा-वादमयी स्थिति में जो विविध ग्रन्थ के प्रकाश दिखाई देते हैं उनका बहुत ही रोचक वर्णन हुआ है। नदीर-अल-दीन तुमी के लिये अनेक धार्मिक एवं दार्शनिक ग्रन्थ बनार जाते हैं जिनमें इसमाइली दर्शन का विवेचन हुआ है। इनमें 'तम-बुरान' सबसे महत्वपूर्ण है। उनकी सर्वप्रसिद्ध कृति 'अश्लार-ए-नदीती' इसमाइली गण्यग्रथ में लिखी गई। इन दोनों ग्रन्थों में मनुष्य सृष्टि की पशु सृष्टि पर गच्छता का सामोपाग विवेचन हुआ है। दूसरी रचना जो फारसी नीतिशास्त्र का श्रेष्ठतम एवं अतिशय विद्वत्पूर्ण ग्रन्थ कहा जाता है। समसामयिक राजनीति में भी तुमी ने महत्वपूर्ण भाग लिया था। अपने जीवन के उत्तर काल में वह मगोल आक्रमणों के राज्यग्रथ में भी रहें। अपने पुत्र करार नूर जबरदस्त भाग्य था जिसने अरबी में ही १०० में अधिक ग्रन्थ लिखे और विविध विषयों पर अपनी लेखनी बनाई। व्यक्तिगत स्वार्थ की प्रपामता देने हुए वह राजनीति में 'जैसी बहै बयार गीठ तब तैसी बीज' वाली नीति का अनुसरण करता था। सूफीमत पर 'औलाफ' उनकी मानी हुई रचना है। १३ वीं शताब्दी का अन्तिम महत्वपूर्ण कवि ईराकी है जिसमें उत्कृष्ट कविता प्रीतिभाषी और सूफी रहस्यवादी जीवन के प्रति अतिगहन निष्ठा थी। उनका जीवन पनघोर हलचलों और वृत्तान्तों के बीच व्यतीत हुआ। वे इरानी साम्राज्य के एक क्षण में दूसरे क्षण तक प्रभु रहे। कलंदरों की एक गली के साथ वे मारत जाये और यहाँ २५ वर्ष तक रहे। मुताबिक,

मक्का, हम्, काहिरा, दमिश्क जहाँ-जहाँ जो ये गये छोटे-बड़े सबने इनका बड़ा सम्मान किया। इनकी जीवन गाथा विचित्र घटनाओं का खेचरु भण्डार है। इन्होंने विपुल सख्या में भावप्रद, मधुर और सुमेय गीत लिखे। प्रेम इनके काव्य का भी प्रधान तत्व था। इनके प्रेम गीतों का एक 'दीवान' और रहस्यात्मक प्रेम की एक लम्बी रचना 'उरसाब्नामा' में दो ग्रन्थ मिलते हैं।

मंगोल आक्रमण के बाद—प्रमोद खुसरो का जन्म १२५३ ई० में भारत-दर्भ में गंगा-तट के पतिगाली नामक एक गाँव में हुआ था। अमीरखुसरो की नैसर्गिक प्रतिभा के पोषण के लिये इस समय बलबन हिन्दुस्तान की राजधानी में राज्य कर रहा था (१२६५-८७ ई०)। खुसरो ८ वर्ष की आयु से ही अच्छी कविता करने लगे थे। कुछ समय तक ये बलबन के साथ रहे और बाद में उसके पुत्र मुहम्मद खान के पास चले गये जो मुलतान का शासक था। वहाँ ये पाँच वर्ष तक रहे, इसके बाद सन् १२८५ में मंगोलों का वह भीषण आक्रमण हुआ जिसमें मुहम्मदखान मारा गया और खुसरो स्वयं बँद हो गये। बड़ी कृतिशील से अपने दुख की गाथा कहने के लिये अमीर खुसरो मंगोलों के हाथ में छूट सके थे और लौटकर अपनी विधुरा मा के दर्शन कर सके थे। मंगोल आक्रमण की भीषणता और उसके परिणामों की बीमत्स भयकरता का बड़ा ही दारुण चित्र खुसरो ने अंकित किया है। उसने प्राण बचाकर घोर कुरबस्ती के साथ अपने भागने का भी विवरण दिया है। जब क़ैतुबाद दिल्ली के सल्त पर बैठा तो एक बार फिर खुसरो के जाग्य का मित्रा बलन्द हुआ। नासिर-अल-दीन कुतुबशाहान के दिल्ली पर आक्रमण तथा क़ैतुबाद के प्रतिरोध और फलस्वरूप सधि का अति-शयोक्ति पूर्ण वर्णन खुसरो की 'किरान-अल-सदाए' में देखा जा सकता है। इस ग्रन्थ में उक्त घटना का कवि द्वारा देखा हुआ हास वर्णित है। इसके प्रत्येक अध्याय के प्रन्त में एक प्रज्ञप्त रखी गई है जो उस अध्याय में वर्णित घटनावली पर कवि के व्यक्तिगत भावों, आद्या-निराशाओं को व्यक्त करती है। इस दृष्टि में इस प्रकार महकबब्यत्व प्रब गीतात्मकता का अपूर्व नामजस्त हुआ है और अपने इसी वैशिष्ट्य के कारण यह रचना फारसी साहित्य में समाहित हुई है। ३६ वर्ष की आयु में अमीर खुसरो शीर्षस्थ कवि (poet-laureate) घोषित हुए किन्तु उन्हें कवित्व का स्वास्पादन करने के लिये क़ैतुबाद जीमित न रहा। जब अमीर खुसरो 'भारत का तोता' (parrot of India) कहलाने लगे और १३२५ ई० अर्थात् अपनी मृत्यु तक एक के बाद दूसरे सृजनता का राज्याध्यय पाने रहे तथा उसकी ओर अपनी पूर्ण सृष्टि करते हुए काव्य-रचना में मगन रहे। दीर्घकाल तक पूर्ण सुख और शांति के साथ काव्य-रचना में मगन रहने के कारण ये प्रमूख परिमाण में हर प्रकार और मौली की कविता की सृष्टि कर सके। चार अन्य ऐतिहासिक वर्णनात्मक काव्य इन्होंने लिखे—१. मिफताह अलफूह २. ज़ाशिक ३. नुह् सिपिह और ४. सुषणकनामा। इन लम्बी रचनाओं के अतिरिक्त अमीर खुसरो ने निजामी के 'खमसा' के अनुकरण पर पाँच और वर्णनात्मक प्रबन्ध लिखे। ये सब १२६६ ई० से १३०२ के बीच लिखे गए। किन्तु खुसरो का समूचा कृतित्व इतना ही नहीं है। और शायद एक दीवान लितकर ही सन्तुष्ट हो जाते हैं किन्तु अमीर खुसरो ने पाँच दीवान लिखे जो क्रमशः १२७३, १२८५, १२६४, १३१६, और १३२३ के आसपास लिखे गए। कहा जाता है कि खुसरो ने ४ लाख छन्दों की रचना की है। बहुत बड़े परिमाण में इन्होंने हिन्दी में भी रचनाएँ की और ३ ग्रन्थ भी लिखे। खुसरो भारत में पैदा हुए

फारसी के सबसे महान् आधार है। हम्द अल्लाह मुस्ताफी (ज० १२६२) गियास-अल-दीन मुहम्मद के दरबार के कवि थे। इन्होंने लगभग १० वर्षों के परिश्रम के अनन्तर शाहनामा की ७१,००० छन्दों में पूर्ति की है (१३३५ ई०)। अपने पितामह (जिन्होंने कजवीन पर मंगोल आक्रमण का मोहर्षक रूप अपनी आँखों से देखा था) द्वारा कविन मंगोल आक्रमण विवरण के आधार पर कजवीन में मंगोलों द्वारा की गई जनहत्या का दारण रूप प्रस्तुत किया है। 'जफरनामा', गियास अल-दीन मुहम्मद को समर्पित, 'धारीखे गुजदा' जिसमें सृष्टि के आदि से १३२६ ई० तक की मुगल सृष्टि का वर्णन किया गया है और 'नजात-अल-कुलूब' जिसमें जल और स्थल सृष्टि की आश्चर्यचकित विशेषताओं का वर्णन किया गया है—ये तीन इनकी महत्वपूर्ण कृतियाँ हैं। केंद्रीय इस्लामी शासन के पतन के अन्तर फारस में एक बार फिर बरनाबी और अव्यवस्था का अधिपत आया। पगेजशा और तुसात के आक्रमणों से स्वस्त फारस साम्राज्य फिर से सुनपटित भी न हो पाया था कि तैमूरलंग नामक एक नए दैत्य का उसे साक्षात्कार करना पड़ा। जाफानी इस युग के एक अप्रतिम व्यंग्यकार कवि (satirist) थे। ये कजविन नगर के शक्तिन्दा थे किन्तु यहाँ क निवासियों की मूर्खता से चिढ़कर शीराज आ गए थे जिसके प्रति उनके हृदय में अकृषा लगाव था। यह घटना अबू-ईशाक-इब्न के समय की है जिनकी मृत्यु १३४७ ई० में हुई। इन्होंने गम्भीर तर्ज की चीजें लिखना छोड़ व्यंग्य को अपना अस्त्र बनाया। आधिक कृष्ण से ये बहुत परेशान रहे और १३७१ ई० में उनकी मृत्यु हो गई। जाफानी ने किसी समय जैव प्रतिका भी समझ है हासिल की हो। उनका 'मूला-ओ-गुरवा' १४ दोहों का एक विभिन्न सवोपन गीत है जो सारी फारसी शापरी में बड़ा प्रसिद्ध ग्रन्थ है। इसमें विरलो और बड़े की क्या के भाषा से किसी समतामयिक राजनीतिक भटना का वर्णन किया गया है। जाफानी ने अपने स्रुत में कसीदे और मसबोधन गीत शाह अबू-ईशाक-इब्न को समर्पित किये हैं। 'अखनाक अल अशराफ', 'तारिकात' और 'रिसालये दिखगुशा' इनकी रचनाएँ हैं। इनमें पहली रचना एक पैरोडी है, दूसरी नीति-कथनों का सफह और तीसरी रोचक एक हास्योत्तंजक तथा जहाँ-वहाँ अश्लील खुदकुली का मकलन है। उसकी तिसी गजलें बहत थोड़ी मक्या में हैं किन्तु उनमें जो सौंदर्य और नवीनता है उसकी छाव युग के सामरी पर अवश्य पड़ी होगी। उसकी गजलें बहुत छोटी होती थी। ईरानी के 'उशशाक नामा' के आधार पर जाफानी ने भी चाह अबू ईशाक के लिए अपना 'उशशाक नामा' १३५० ई० में लिखा जिसमें न केवल नाम ही ईरानी से ग्रहण किया गया है वरन् प्रबन्ध के बीच-बीच में गुजल रखने की खेती भी वही से ली गई है किन्तु ईरानी ने जहाँ रहस्यात्मक प्रेम को अपना प्रधान वर्ण बनाया है जाफानी ने लौकिक एवं वास्तविक प्रेम को। इसमें बताया गया है कि कवि किसी धूर्तमूरत शायो के इश्क में पड़ गया है। यह पता नहीं कि वह सर्व है या औरत। पहले तो वह खतो द्वारा अपनी मुहब्बत का इजहार करता है जिन्हे मान्नुक धृणापूर्वक वापस कर देता है बाद में इनके मुहब्बत को बोझ बढ़ावा मिलता है और मिलने की पगे जाती है लेकिन अन्त में दोनों का ऐसा वियोग होता है कि मिलने की जेहशमर भी सम्भावना नहीं रहती।

१४ वीं शताब्दी के कुछ कवि—मंगोल आक्रमण के उत्तरवर्ती महान् शायर हाफिज की चर्चा हम कुछ बाद में करेंगे। यहाँ १४ वीं शदी के पाँच कवियों का संक्षिप्त विवरण दिया जा रहा है जिनकी साहित्यिक कृतियाँ इस व्यक्ति और अव्यवस्थित युग की विविध

प्रवृत्तियों का छोटतन एवं प्रतिनिधित्व है। तबरेज के मशहूद शाहिस्तरों अपनी साधुता और ईश्वर-ज्ञान के लिए दूर-दूर तक प्रसिद्ध हो गए हैं। इनकी मृत्यु इनके जन्म स्थान तबरेज में ही हुई। इनकी एकमात्र उपलब्ध रचना 'गुलशनराज' है जो प्रदोस्तरो के रूप में १००८ दोहों (Couplets) में लिखी गई। यह रचना हरात के अमीर हुसनी की प्रेरणा से लिखी गई और इसमें विविध रहस्यवादी विषयों का निरूपण किया गया है। रहस्य-अल-दीन औहादी का जन्म मरागा में ११७० ई० में हुआ। ये रहस्यवादी कवि औहाद-अल-दीन किरमानी के शिष्य थे और उन्हीं के नाम पर इन्होंने अपना साहित्यिक नामकरण किया। इसमें सांसारिक आकांक्षाएँ भी थी जिनके फलस्वरूप इन्होंने अबूसईद और उसके भ्राता गियास-अल-दीन (गियासुद्दीन) की प्रतिष्ठा में कमीदे लिखे और बजीद-अल-दीन शाह मुसुफ को १३०६ ई० में लिखी 'मन्तिक-अल-उदशाक' नामक मसनवी समर्पित की। इनकी प्रशस्ति परक रचनाओं का अपेक्षित सम्मान न हुआ जिससे इन्हें बड़ी चिरागा हुई। इनकी अन्य रचनाओं में जो महान नैतिक पादश भरे हुए हैं उनकी महत्ता अस्वीकार नहीं की जा सकती। 'जाम-ए-जाम' इनकी प्रसिद्धतम रचना है (१३३२ ई०) जो गियास-अल-दीन को समर्पित की गई थी। इस रचना के लिखने में कवि की मशा और उसकी प्रकृति का पता ग्रन्थ में वर्णित विविध विषयों में भली भाँति लग जाता है। यह रचना सामाजिक एवं आध्यात्मिक विषयों का विविध सग्रह है। औहादी की कविता शक्ति साधारण बतलाई जाती है। इस दायीन सम्बन्ध तुर्किस्तान में १६६६ ई० में पैदा हुए थे। इन्होंने अपने पिता अमीर दामोन-अल-दीन से काव्य रचना का संस्कार और शिक्षण प्राप्त किया था जो स्वतः एक अच्छे कवि थे। उन्हीं के कारण ये गुगमान के दाहों व महा सम्मानित होते रहे। अपने आश्रयदाता के साथ युद्ध करते हुए युद्धभूमि में इनकी रचनाओं का विशाल सग्रह हो गया। इनके शाह को मृत्यु हो गई और ये बंदी बना लिए गए। इन्होंने बुद्धिमानोंपूर्वक अपने विजेता का प्रशस्तिगान प्रारम्भ कर दिया। इनकी मृत्यु १३६८ ई० में हुई। जीवन के अन्तिम २५ वर्षों में इन्होंने पश्चित्त रचनाएँ लिखी (लगभग ५००० छंद) इनके गजल और लबी कविताएँ (कसीदे) परमोत्कृष्ट कोटि के नहीं हैं फिर भी इनकी नीतिपूतक रचनाओं का फारसी साहित्य में अच्छा स्थान है। इमर्यामीन में विवेक, बुद्धिमत्ता, परिहास वृत्ति प्रचुर परिमाण में थी। वे शराब पीने और मित्रों के साथ हास-परिहास पूर्वक जीवन का आनंद लेने में विश्वास करने थे। इन्हें अपनी सामर्थ्य और काव्य-प्रतिभा पर अत्यंत विश्वास था और इनके साहित्यिक कृतित्व में यदि कोई दोष है तो उसकी जिम्मेदारी ये अपने ऊपर नहीं सम्भलते बल्कि परिस्थितियों को उसका दोषी ठहराते हैं। अच्छे ध्येयवादी और सूक्तिकारों (Epigrammatists) में इनका नाम दिया जाता है। इनकी बहुत सारी रचनाओं में सतौष और धैर्य पर बल दिया गया है। खानू अपने युग के निश्चय ही एक अप्रतिम कवि थे जिन्होंने प्रभूत परिमाण में काव्य-रचना की है। किरमान में १२८१ ई० में इनका जन्म हुआ। औहादी के समान इन्होंने भी पहले अबू सईद और गियास-अल-दीन के दरबार में अपना भाग्य अजमाया। इमर्यानद साम्राज्य के अव्यवस्थित एवं विभक्त हो जाने के बाद ये एक में हमरे और दूसरे से तीसरे दाहों दरबार में टक्कर माने फिरे। इनके प्रधान गरक्षक थे मुबारिज-अल-दीन मुहम्मद और अमीर अलू-ई-नाक-झू। सम्भवतः अबू-ई-नाक के सरक्षण-काल में १३५२ ई० में इनकी मृत्यु हुई। दरबारी कारबार से समय निकालकर ये दार्शनिक

चिनन और गृह्यात्मक काव्य-रचना में भी प्रवृत्त हो सके थे। इनके आध्यात्मिक गुण अता-अल-दीन समान थे। कहा जाता है कि मन्नाज़ के दीवान में २०,००० छंद थे जिनमें गज़लें, गीत और चौपदे सम्मिलित थे किन्तु अब उसमें इतनी रचनाएँ नहीं मिलती। कहा जाता है कि उनके गीतों में सनाई, अत्तार, हमी और सादी का प्रभाव सक्षित होता है। निजामी के 'खन्सा' के अनुकरण पर इन्होंने भी पाँच वर्णनात्मक प्रबंध लिखे — (१) हुमाय ओ-हुमायूँ (१३३२ ई०) जिसमें साहजादा हुमाय और चीन की राजकुमारी हुमायूँ की प्रेम-कथा वर्णित है (२) मोरोज ओ गुल (१३४१ ई०) — इसमें शुरासान की एक राजकुमारी तथा हम की राजकुमारी की प्रेम कथा दी हुई है (३) कमालनामा (१३४३ ई०) धार्मिक ग्रन्थ (४) रौदत-अल-अनवार (१३४२ ई०) निजामी के सख्तगन-अल-असरार के ही समान प्रश्नोत्तर रूप में लिखित धार्मिक ग्रन्थ है (५) पाँचवें खमसे के बारे में अनिश्चिन्ता है। कुछ लोग इसका नाम मफातीह-अल-कुनुब वतलाते हैं और कुछ लोग गौहरनामा। जमाल-अल-दीन सलमान जिन्हें सलमाने साब जी कहते हैं साब नामक एक सुन्दर नगर के रहने वाले थे। १३०० ई० में ये पैदा हुए और बड़े होकर पहले तो राजकर्मचारी बने किन्तु कविता की ओर प्रवृत्ति होने के कारण कमीदा-लेखक का पेशा इन्होंने अव्यवहार कर लिया। पहले इन्होंने अबू सहीद और बियाथ-अल-दीन मुहम्मद के दरबार में काव्य-लेखन किया क्योंकि इनके निधन पर इनके मामिक शोकगीत मिलने हैं किन्तु अपने जीवन का अधिकांश भाग इन्होंने बेगदाद के जनाहरीद दरबार में व्यतीत किया। कसीदा लेखक के रूप में ये अनवरी के टक्कर के कहे जाते हैं। इन्होंने पूर्ववर्ती कसीदा लेखकों के साहित्य का गंभीर अनुशीलन किया था। नये भावों की व्यञ्जना और कठिन छंदों के प्रयोग में इनकी सिद्धहस्तता स्वीकार की गई है। परंपरागत काव्य विषय को नये तर्ज से प्रस्तुत करने में ये माहिर थे और इनके इसी गुण पर इन्हें पर्याप्त धन और सम्मान मिला होगा। सलमान के दो वर्णनात्मक प्रबंध 'फिराकनामा' और 'जमखीद-उ-रवजरखीद' तथा गीतों और चौपदों (Quatrains) का एक अच्छा संग्रह उपलब्ध है। इनके गीतों में असाधारण माधुर्य और गरिमा की उपलब्धि होती है। उसमें लौकिक प्रेम की अवस्था तक और त्यागमयी निष्ठा के दर्शन होते हैं। सलमान पर हाफिज का प्रभाव देखा जा सकता है।

हाफिज का जन्म १३२६ ई० में शीराज़ में हुआ था। बचपन से ही ये बड़े हीनहार थे। इनके दीवान में अनेक रचनाएँ साहसबूईशाक इब्न और उसके बजोर किबान-अल-दीन हसन की प्रशस्ति में लिखी गई मिलती हैं। बाद में ये मुबारिज-अल-दीन के बजोर बुरहान-अल-दीन फतह अल्लाह के आश्रय में रहे किन्तु इनका भाग्योदय तब हुआ जब मुबारिज-अल-दीन के उदारचेतन पुत्र शाहशुबा का इन्हें आश्रय मिला। इनके दार्ढ्य किन्तु अशान्त दासना काल में हाफिज की कवि-प्रतिभा का साम्यक विवास हुआ। इन्होंने मुजफ्फरीद शाहों के पतन और तैमूर के मयानक आक्रमण का दृष्टन अपनी आँखों से देखा था। हाफिज को अपने जीवन काल में ही अच्छी ख्याति प्राप्त हो गई थी—ब्रह्मदाद, शुरासान, अजरबजान, भारत तुर्की, मेसोपोटिमिया ऐसे दूर-दूर स्थानों में भी इनकी प्रसिद्धि हो चली थी और ये दूर-दूर के बादशाहों द्वारा जामखिस्त होने थे। इनकी पत्नियाँ नवियाँ, बादशाहों और विद्वानों द्वारा बराबर उद्धृत की जाया करती थी। सताब्दियों तक ये फारसी के सर्वश्रेष्ठ गीतकार कवि

माने जाते रहे हैं। उच्छ्रोत्र की गवेदनशीलता में मपन्न और मुकुमार हृदय वाला यह कवि ऐसे उधन-गुधन और भीषण रक्तपात के युग में भी अपनी कविजनोचित वत्पनाशीलता को किस प्रकार सुरक्षित रख सका यह बड़े आश्चर्य की बात है। हाफिज़ ने अपनी आँखों से साहो की हत्या, घरो की बरबादी, सहरो के विषम जादि के नृपस हृद्यों को देखा था फिर भी वे अपनी शान्तिक या जाध्यात्मिक स्थिरता में चुन नहीं हुए थे। उनका मानसिक मनु-लन बिगड़ने नहीं पाया था। यह रहस्यात्मक स्थैर्य और चित्त की शांति उनके कसौंदो में देखी जा सकती है। ये चाटुकार प्रदास्तिकारों में न थे और झूठी अतिशयोक्ति पद्धति का अनुसरण करने वाले भी न थे। वे वादनाहा को भी यह बताकर सचेत किया करते थे कि मृत्यु हर व्यक्ति के लिए परबद्ध है और भाग्य किसी को नहीं छोड़ता राजा हो पादों तक। रहस्यात्मक चेतना इनमें अपनी पूर्णता को पट्टे गई थी। मनाई, अत्तार, रूमी, मादी ऐसे महान् शायर जिन्हें मार्ग पर इनका कुछ बह गये थे उनकी विषय पर हाफिज़ ने भावना की इतनी गहराई और अभिव्यञ्जना की इतनी ऊँचाई से कहा है कि इनका कव्य अपने आप में बेजोड़ हो गया है। जिन विषयों पर औरों ने विस्तृत प्रबंधों के माध्यम से बहुत कुछ कहा है उन्होंने उन्हीं विषयों पर गीतों में माध्यम में जपेसावृत अधिक सुन्दर मयूर ढंग से बहुत कुछ कह दिया है। उस रहस्य के प्रति ये ऐसा तादात्म्य स्थापित कर चुके थे कि इनकी हर एक गजल या गीत उस महान् अनुभूति को जनिवार्य रूप में प्रकट करती पाई जाती है। यही हाफिज़ की शायरी की एक अत्यन्त प्रमुख विशेषता नहीं जा सकती है। हाफिज़ का वास्तविक अधिकार गीतों में है। उनके रहस्यवादी गीत जहाँ अभिव्यक्ति के चरम उत्कर्ष पर पहुँच गये हैं वही उनमें एक आभासपूर्ण और सारणी है। मोटे से शब्दों में वे सशक्त और सूक्ष्म दोनों प्रकार के भाव व्यक्त करने की सामर्थ्य रखते हैं। माधुर्य और सादगी के अनिरुद्ध उनके गीतों में जो भावना की सच्चाई है वह बड़ी मोहक है। हर गीत शायर के हृदय से सीधे निकलता जान पड़ता है। हर गीत कवि के गहनतम अंतरंग की अभिव्यक्ति है। अत्तार, रूमी, मादी, स्वासू जादि पूर्ववर्तियों से बहुत कुछ ग्रहण करने पर भी उनकी शैली अपनी है और उनके शब्दों में नई आभा है। यदि औरों की अपेक्षा उनकी कविता अधिक आहत है तो उसका कारण उनके गीतों की आध्यात्मिकता, रहस्यात्मकता, मधुरता, प्रवाह और मशक्कत में है। हाफिज़ अपनी इस शक्ति से परिचित थे। अपनी प्रशस्त प्रतिभा, आध्यात्मिक सूक्ष्मता, भाषाधिकार, सूक्ष्मचिंतन, रहस्यानुभूति और आध्यात्मिक रहस्यों की जानकारी के फलस्वरूप भाषा शैली और अभिव्यक्ति का एक ऐसा स्वतंत्र रूप वे विकसित कर सके थे कि फारसी साहित्य के जानकार उनकी शैली से ही उन्हें पहचान सकते हैं।

१५वीं शताब्दी के कवि — तीसरी शताब्दी के समय में काव्य के स्रोत वैसे ही प्रवाह से फूट पड़े जैसे कि पूर्ववर्ती युग में और १५वीं शताब्दी में भी फारसी के सात अमर कवियों में एक महाकवि पैदा हुआ जिसका नाम जामी है। जामी की चर्चा हम बाद में करेंगे। जामी के बाद तो फारसी काव्य स्वर्णयुग में छूटकर रक्तयुग में पहुँच गया। काव्य के स्रोत जैसे सूख सके। मुहम्मद शीरी मगरिबी (जन्म १२५० ई० मृत्यु १४०७ में) इसफहान में पैदा हुए और तबरेज में मरे। वे एक निष्ठावान सूफी मत थे और उनकी कविता अन्धारी, बाबाताहिर, रूमी और हैरानी की परंपरा की है। जीवमान की एकता में इनका विश्वास

या, ग्रन्थज्ञानुभूति इनकी प्रेरणा थी और इनकी सभी रचनाओं में एनेक्डोटिकवाद की मूल भावना मिलेगी। शीरज के मौलाना अब्दुल्लाह-हल्काज एक मिश्र प्रकार की रचना करने थे। ये फारस के शासक तैमूर के प्रपौत्र इमकन्दर के प्रिय व्यक्ति थे। ये एक साधारण कपास कातने वाले व्यक्ति थे किन्तु अपनी तीव्र बुद्धि और पैरोडी बनाने की अद्भुत क्षमता से राजसम्राट का दुर्लभ अवसर पा सके थे। इनकी रचनाएँ मनोरंजक हैं और कभी कभी बड़े बड़े कवियों की रचनाओं की भोली नकल के रूप में हैं। भोजन या साद्य सामग्री संबंधी कविताओं के 'दीवाने अतीमा' के अतिरिक्त 'लावल और वेरदी की वाली घर' भी इनका एक प्रथम लिखा गया जाता है। ये अपना नाम छुपाकर रफते थे, मृत्यु १४२५ के आसपास हुई। इनकी हल्की रचनाएँ गभीर पाठकों के चित्तविनोदन का कार्य करती हैं। एक अन्य प्रसिद्ध कवि और महान् सत हो गये हैं निमत अल्लाह बली जिनके नाम से फारस में आज भी दरवेशों का एक निमत-अल्लाही संप्रदाय चल रहा है। अलफो में १३३० ई० में इनका जन्म हुआ और शियाओं के पाचवें इमाम मुहम्मद बाकिर की गद्दी पर ये बैठे। शताब्दी होकर १४३१ में विद्यगत हुए। उनका मकबरा आज भी एक तीर्थ स्थान माना जाता है। अपने जीवन काल में उन्होंने अनेकानेक शाहों का प्रशंसा और सम्मानपूर्ण राज्याश्रय प्राप्त किया था। सूफी मत से संबंधित विविध विषयों पर इनके लिखे ४०० प्रबंध बताए जाते हैं जिनमें से लगभग १०० तो उपलब्ध हैं। ये प्रबंध बहुत छोटे छोटे हैं और सामान्य तथा प्राचीन सूफी आचार्यों के कथनों की व्याख्या रूप में हैं। इनके गीतों का गद्य दीवाने अपेक्षाकृत अधिक मूल्यवान् है जिसमें सच्चा दार्शनिक मिलता है क्योंकि वहाँ भावानुभूतियों का सच्चा वर्णन होता है। कुछ निमत अल्लाह का सबंध सफाविद शाहों से विशेष रहा। एक अन्य सूफी शायर हो गये हैं ज़ातिस-ए-अमनवर जो तबरेज के निवृत्त १३५६ ई० में पैदा हुए। इन्होंने बड़ी यात्राएँ की, मिलात में विशेषकर भीर बाद में निशापुर में रहे। आगे चलकर ये हरात में भी रहे। इनका जीवन कठिनाइयों से पूर्ण था। १४३३ में इनकी मृत्यु हुई। इन्होंने दो गद्य प्रबंधों तथा सादी के बोस्तान का साराश तैयार करने के अतिरिक्त प्रभूत परिमाण में मौलिक काव्य रचना की है। इनकी कविता मध्यम श्रेणी की बताई जाती है और उसमें मगरवी के समान रहस्यात्मक प्रवृत्ति मिलती है। इस युग में कुरसीख (निशापुर) के जिले में ज़सीखी एक अच्छे शायर हो गये हैं। गद्दे हरात के कौमूदीद शासकों के साथ इन्होंने अपने भाग्य की आबमाइश की किन्तु वहाँ अपक्षित सफलता न मिलने पर वे क्षीब्ध, फिर अजरबैजान फिर इमफहान गये पर वहाँ भी इन्हें समझी न मिली। बाकिर में इन्होंने जमीदालेखन छोड़ सूफी चिन्तन की ओर अपने को प्रवृत्त किया। उनका साहित्य मृदु परिमाण में प्रचुर है। प्रारम्भिक वर्षों में उन्होंने अनेक रोमांचक प्रेम के दर्शन-मात्मक प्रबंध लिखे जिनमें असाधारण दृढ़ नीति के दर्शन होते हैं। इन्होंने गीत और गज़ल भी लिखे। निजामी के समान ये भी खममा तैयार करने की आकांक्षा रखते थे किन्तु पूरी न कर सके। हरात के अरिफों एक ही छोटी रचना 'गुपओ-कोशान' के कारण अनर हो गये हैं। यह रचना १५ दिनों में ही लिखी गई थी जिसमें एक रहस्यवादी का जीवन चोपान (Polo) का खेल बताया गया है।

जामी—प्राचीन फारसी साहित्य में जामी ही अंतिम महाकवि बड़े जाते हैं। इनका जन्म मृत्यु १४१४ और मृत्यु १४९२ ई० में हुई। हरात में जामी ने ममस्त इसलामी ज्ञान-विज्ञान की शाखाओं का पाठ्य अजित किया था जिसके कारण ये कुरान की सार्थ-

कार ध्याया कर मके थे और मुहम्मद की परम्पराओं, पैगम्बर का जीवनचरित, अरबी व्याकरण, अलफार और छंद, मगीत आदि पर ग्रन्थ-रचना कर मके थे। वे फारसी के परम अधीत कवियों में गिने जाते हैं। अपने प्रारम्भिक निवास-स्थान जाम में मक्का की यात्रा के लिये जाते हुए नक़्शबंदी सत खाजा मुहम्मद पारसी से इनकी आकस्मिक मुलाकात हुई। इन सत के पवित्र जीवन का इनके व्यक्तित्व पर स्थायी प्रभाव पड़ा। अपने जीवन काल में ही ये महान कवि और लेखक के रूप में प्रसिद्ध हो गये थे। अनेकानेक शाह इनका सम्मान करने को तालाशित रहते थे और उनमें इस बात के लिये परस्पर स्पर्धा हुआ करती थी। १४५२ ई० में जामी ने 'हिलयाण-हुलाल' मिर्जा अबुल कामिम बाबर को समर्पित किया, इन्होंने तीसरी सल्तनत के शासक मिर्जा अबुल सहेद की प्रशंसा में छंद-रचना की, तीसरे मुल्तान हुसैन बाबर ने इनके साथ पत्र-व्यवहार किया और अपने ग्रन्थ 'मजालिस-अल-उशशाक' में इनकी प्रशंसा की है जिसके फलस्वरूप जामी ने अपने 'बहारिस्तान' तथा विभिन्न वर्णनात्मक प्रबंधों और गज़लों में इनका स्तवन एवं स्मरण किया है और चौथे मीर अली शीर नवाई ने भी इनका अच्छा भणकें गा। अनेक विदेशी शाह भी इन्हें सम्मान की दृष्टि से देखते थे। जामी के लिये ४४ ग्रन्थ बताए जाते हैं। 'नफ़हात-अल-उश' में मुस्लिम सत्ता की जीवनी संकलित है, ईराकी के 'लमआत' पर इनका भाष्य मिलता है और सादी के गुलिस्तान की अनुकृत पर इन्होंने 'बहारिस्तान' लिखा। गद्य-साहित्य में भी इनका योगदान अपूर्व है किन्तु अपनी घायरी द्वारा इन्होंने वितने परवर्तियों का मान फीका कर दिया है। परम्परागत काव्य-परम्परा (Classical tradition) में गवने बाव आने के कारण स्वभावतः इनके पास नई काव्य-माय्या का अभाव था। अतीत के जो महान गायर लिख गए उसमें जोड़ने के लिए कोई विशेष चीज न थी। जामी की रचनाएँ इस बात का अक्षय प्रमाण हैं कि उन्होंने अनवरी और खाकानी, सादी और हाफिज, निजामी और अमीर खुसरो आदि सभी महान गायरी की वाणी का अत्यन्त गहन अनुशीलन किया था। इन्हीं विविध प्रतिभाओं की विशेषताओं का इन्होंने ऐसा सुन्दर सामंजस्य अपनी कविता में किया था कि उसके द्वारा ये एक निजी शैली का आविष्कार कर सके थे जिसमें असाधारण प्रवाह और आभा मिलती है। उसमें रहस्यात्मक भाव और भाषा का सौंदर्य सर्वोपरि है। इनके गज़लों और गीतों के ३ पृथक संग्रह मिलते हैं—फातिहात-अल-शदाव, बासितात-अल-इबद, खातिमान-अन-ह्यात। जामी के 'कुन्हियात' में उनके पुराने गीतों और मुक्तकों का संग्रह हुआ है। जामी अरबरी और हाफिज की नकल मात्र कर लेने से सतुष्ट न थे, उन्होंने निजामी के समान विशद काव्य-रचना का भी सकल्प किया और पौरणामस्वरूप पाक की बजाय सात वर्णनात्मक प्रबंधों (idylls या short epics) की रचना की जिसे 'हफ़त औरंग' (सात सिंहासन) कहा जाता है। ये सात ग्रन्थ हैं—१ सिलखितात-अल-ट्टाव २ सला-मान ओ-अवगाव ३ चौहफात-अल-अहरार ४ सुवहत-अल-अवरार ५ यूमुफ-ओ-जुलेखा ६ सला-ओ-मजनु ७ मिर्दनामा-ये-दमकन्दगी। जामी की मृत्यु से फारसी काव्य के स्वर्ण-युग की समाप्ति हो जाती है और साहित्य के इतिहास में १६ वीं शताब्दी में एक रजत युग आ जाता है। इस बीच और इसमें कुछ पहले फारसी की दरबारी गायरी की परम्परा भारत में भी प्रमाणित हुई एवं निरामांगल भी रही जिसका सक्षिप्त ऐतिहासिक परिचय प्रस्तुत सदर्भ में अनपेक्षित न होगा।

भारत में फारसी काव्य की परम्परा

भारत और ईरान पड़ोसी देश रहे हैं जिसके कारण उनमें अत्यंत प्राचीन काल से ही सांस्कृतिक सम्बन्ध विद्यमान रहे हैं। संस्कृत और पर्सियन भाषाएँ एक ही भाषा परिवार की हैं। भाषा वैज्ञानिकों के अनुसार ऋग्वेद और जैन्दावेस्ता में भाषागत सम्बन्ध बहुत घनिष्ठ है। यह बात भी ऐतिहासिकों के बीच प्रसिद्ध ही है कि मध्य एशिया के किसी एक ही केन्द्र से आर्यजाति भारत, ईरान आदि देशों को गई। किसी समय में मध्य एशिया में फारसी भाषा और संस्कृत का ही बोलवाला था। फलस्वरूप जो जातियाँ भारत की पश्चिमोत्तर सीमा के दरों से होकर आई वे अपनी फारसी या फारसी बहूला भाषा भी अपने साथ ले आई। इसका प्रभाव भारत की भाषा और संस्कृति पर पड़े बिना न रहा। इस्लाम के अभ्युदय के पूर्व भी पर्सिया वालों का भारतवासियों से नजदीकी रिश्ता रहा है। उत्तर-पश्चिम भारत का बहुत बड़ा भाग एक जमाने में फारसी साम्राज्य का अंग रहा है जिनमें हेरात, कंधार और गंधार शामिल थे। सासानी शासन के पड़ने पर्सिया के बाद-शाहों का पश्चिमी पंजाब, सिन्ध और दक्खिस्तान तक अधिकार और प्रभाव था। अक्मैनीयन युग में जब पर्सियन साम्राज्य अपनी सन्नति की चरम सीमा पर था पर्सिया के महान शासक डेरियस ने अपने एक प्रधान अधिकारी को भारत के मार्ग का समुद्री पता लगाने का आदेश दिया था। इसी परिणाम-स्वरूप सिन्ध की विजय हुई तथा पंजाब और अफगानिस्तान के कुछ भाग पर्सियन साम्राज्य के धग बना लिये गये थे। फारस के पराक्रमी शाहों की सेना में भारतीय घनुरों के होने का उल्लेख मिलता है। जब अशोक मौर्य ने प्रथम भारतीय साम्राज्य की नींव डाली तो उन्हें फारस के गौरवपूर्ण अक्मैनीयन साम्राज्य के अनेक उपयोगी तत्त्वों और समस्याओं का सहारा लेना पड़ा। उस युग के समागत शिष्टाचार में फारसी सौर-तरीकों की मूलक देखी जा सकती है। सासानियों ने अपनी सेना में भारतीय सैनिकों को भरती किया था और ईसा की तीसरी और चौथी शताब्दी में उत्तर भारत के कुषाणवंशी राजाओं से उनके अच्छे और मित्रता के सम्बन्ध थे जो राजनैतिक, ध्यावर्माधिक और सांस्कृतिक सभी स्तरों पर चत रहे थे। इस बात के भी प्रमाण मिलते हैं कि पंजाब के

जाट पक्षिया की मेना के भ्रम बनकर जरबवासियों से लड़े थे इसके अतिरिक्त यह भी पता चलता है कि खुरामान मे हजारों पशियन परिवारों को पक्षिया के राजा अफासियाव के आदेश में देश छोड़ कर भागना पड़ा था वे भाग कर पंजाब आये थे तथा लाहौर, मुल्तान और दिल्ली के पाम बस गये थे। इन बात के भी प्रमाण मिलते हैं कि फारसवालों के स्थायी रूप से भारत में बस जाने, उनके बस की वृद्धि तथा फारम वाले अन्य नवागन्तुकों के कारण फारमवासियों की बहुत बड़ी वस्ती वाला एक नगर ही बस गया था। फारस और भारत के ऐतिहासिक सम्बन्ध का यह सबसे ज्वलत प्रमाण है। इस सबके फलस्वरूप भारतीय भूमि में फारसी-संस्कृति का बीजारोपण निश्चित रूप से हो गया। इसमें इस तथ्य का भी व्यष्टीकरण हो जाना है कि क्यों फारसी भाषा को भारत में इतनी गौरवपूर्ण उन्नति हुई जो गताश्रितियों तक अक्षुण्ण रही यहाँ तक कि फारस में फारसी को जो उन्नति हुई उसकी तुलना में भारत में फारसी भाषा कुछ कम समृद्ध न रही। फारस के विद्वान और बादशाह भी भारतीय ग्रन्थों में अच्छी रचि रखते थे। संस्कृत की प्रसिद्ध कथा कालियादमन के प्रति पक्षिया के शाह अन्नगीरवा की इनकी रचि थी कि उसने विपुल धनराशि देकर बज्रवेह-इब्न-अजहर नामक एक हकीम, दार्शनिक तथा संस्कृत जीर फारसी विद्वान को भारत भेजा और उसने उक्त ग्रन्थ तथा संस्कृत और हिन्दी के जग्यान्त्र ग्रन्थों का अनुवाद फारसी या पहलवी में करके उसे अपने बादशाह को सुत्तन कराया। इससे प्रसन्न हो बादशाह अन्नगीरवा ने बज्रवेह को खूब धन और जायदाद दिया तथा सम्मान में उसके भिर पर अपना ताज तक उतार कर रख दिया। इस प्रकार भारत और ईरान का रिश्ता केवल ऊपरी, सतही या औपचारिक नहीं है। धीरे-धीरे आगे चलकर भारत और पक्षिया की महान जनता के बीच जो रिश्ते कायम हुए उनके कारण एक दूसरे की संस्कृति, भाषा और रहन-सहन के प्रति एक स्वामा-विक सद्भाव का विकास हुआ।

पशियन संस्कृति का मूल केन्द्र खुरामान था जिसके शासक ताहिरीद बंश के लोग थे। ताहिरीद बंश की समाप्ति के साथ-साथ ही भारत में फारसी भाषा का प्रवेश माना जाना चाहिए। यद्यपि खुरामान में फारसी कविता का उस समय विशेष प्रचार प्रसार न था फिर भी ताहिरीद शासक फारसी कविता का अरबी कविता से कम सम्मान न करते थे। ताहिरीदों के शासन की समाप्ति (२६० हिजरी) के बाद सफारीद बंश का शासन लगभग ३१ वर्षों तक रहा। उनके बाद पक्षिया के सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण एवं सुसंस्कृत सामानीद बंश का शासन हुआ। सामानीद शासकों में अच्छी साहित्यिक अभिरुचि थी। उन्होंने ज्ञान-विज्ञान, कला, साहित्य आदि के स्रष्ट, मृजल और मवर्धन में योग दिया। दूसरी भाषाओं संस्कृत, अरबी आदि ग्रन्थों के अनुवाद हुए उदाहरण के लिए कालियादमन और ताराख साबरी आदि के। इस युग में अनेक महत्त्वपूर्ण फारसी भाष्य पैदा हुए जैसे अबू अब्दुल्ला फारलबी, मुरादी, शहीद बलखी, इदाकी और स्त्री बवयित्री बसरा की राबिया आदि। अनेक महत्त्वपूर्ण दीवान तथा फिरदीनी का प्रसिद्ध महाकाव्य शाहनामा इसी युग में लिख गए।

गजनवी काल : भारत में फारसी भाषा, साहित्य और संस्कृत का प्रवेश

इसके बाद गजनवी बंश शासन का उत्तराधिकारी बंश। गजनवियों के साथ फारसी साहित्य, सभ्यता और वास्तुनिर्माण आदि का भारत में सीधा प्रवेश हुआ जो नवीन भूमि

तथा आवास का अनुकूल वातावरण पाकर यहाँ जग गई और क्रमशः विकसित भी होने लगी। फारसी साहित्य की यह कलम भारत की जमीन में बहुत अच्छी तरह लगी और बहुत से आलोचकों का तो यहाँ तक कहना है कि भारत में होने वाली फारसी भाषा फारस में लिखी जाने वाली फारसी भाषा से किसी भी भाषे में कम नहीं। गजनवियों के शासन-काल में सामानीयों की संस्कृति, अभिवृद्धि और प्रवृत्तियों का साहित्य में पुरा-पुरा प्रतिबिम्ब मिलता है। गजनवी वंश वाले भारत में अरबी प्रभाव से भुक्त फारसी भाषा और साहित्य लिये हुए आए। भारत में मुस्लिम साम्राज्य के इतिहास में खुरासान और गजनी के बादशाह महमूद गजनवी का नाम सबसे ज्यादा प्रसिद्ध है। उन्हीं के पतेह के भंडे के तले फारसी भाषा का भारतवर्ष में निश्चिन् प्रवेश हुआ। फारसी जवानों की भाषा में पूर्ण स्थायित्व प्राप्त हो गया और देश की भाषाओं और साहित्यों में फारसी भाषा और साहित्य का नाम आदर से लिया जाने लगा। महमूद के जीवनकाल में ही पंजाब में फारसी का अच्छा विकास हुआ। हिजरी सन की चौथी शताब्दी के अन्त में महमूद गजनवी अपनी सेना लेकर आया। हिन्दुस्तान के लोगों में इस नयी फारसी जवानों का प्रवेश करने में उसके अभियानों एवं भारत विजय का विशेष प्रभाव था तथा उसके विद्वानों के सरक्षण की वृत्ति के कारण फारसी को भारत के अनुकूल वातावरण में विशेष प्रोत्साहन और स्थायित्व प्राप्त हुआ। फारसी भाषा यहाँ पर खूब फैली और फली। पंजाब विजय के अनन्तर हिन्दू राजाओं और जनता में उसका सावका हुआ। प्रशासनिक कार्यों में तथा व्यक्तिगत मुलाकातों में जब उसे हिन्दू नरेशों एवं जनता से सम्पर्क स्थापित करना पड़ता था, सम्पर्क स्थापना का माध्यम विजेता की भाषा होने के कारण स्वभावतः फारसी ही होती थी जो मुसलमान और गैर-मुसलमान दोनों को स्वीकार थी। इस मध्य की पुष्टि के लिये एक दो उदाहरण आवश्यक हैं। आहोरे के राजा आनन्दपाल की महमूद गजनवी ने एक संधि हुई। आनेश्वर पर महमूद के आक्रमण का एक ही सुगम मार्ग था और वह था आनन्दपाल की राजसीमा से होकर। महमूद की इच्छानुसार आनन्दपाल ने एक विश्वस्त पदाधिकारी के रूप में अपने भाई को ही २००० घुटसवारों की सेना के साथ भेज दिया था। इन लोगों ने महमूद की सेना का मार्गदर्शन किया जब तक कि सुस्तान महमूद गजनवी की सभूची सेना उसके राज्य से होकर निकल नहीं गई। महमूद गजनवी के आदेशानुसार आनन्दपाल के राज्य की फसलों और जनता को नेशमान भी क्षति नहीं पहुँचने पाई। इस कार्य में कहते हैं कि एक वर्ष का समय लगा। आनन्दपाल ने भी ५००० सेनकों तथा ३००० बणिकों को महमूद के सेना की सेवा और सहायता के लिये भेजा था। ये बणिक या दूतानदार मिट्टी के बर्तन, मल्ला, कपड़े, भेड़, घो, शक्कर, दूध, अखरोट आदि विविध वस्तुएँ मुघलिन सैनिक शिबिरों तक पहुँचाया करते थे। कहने का आशय यह है कि पश्चिम सेना के साथ भारतवर्ष के जनसाधारण के इस सम्पर्क के कारण यहाँ के लोगों ने फारसी के कुछ शब्द तथा फारस बालों के तोर तरीके सीख लिये हो अथवा उनमें परिचित हो गये हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं। इसी प्रकार पश्चिम के सैनिकों ने भी भारत की बोलियों तथा सम्प्रदायों का भी कुछ प्रारम्भिक ज्ञान अवश्य प्राप्त किया होगा। इस जन-सम्पर्क द्वारा पारस्परिक आदान-प्रदान अच्छी तरह सम्भव हुआ होगा। इसी प्रकार एक बार महमूद अपने साथ ही हिन्दू सैनिकों की कई टुकड़ियों को गजनी ले गया था। उनके साथ उसका व्यवहार अत्यन्त दयालुता एवं उदारता से पूर्ण था।

योग्य और अनुभवी हिन्दू सरदार इन टुकड़ियों के संचालक होने थे। ऐसे बिनने ही सरदारों और राजपूत मैनिकों का विवरण मिलता है जिन्होंने वही स्वामिनिकन के साथ गजनवी शाहों की सेवा की तथा उनके राज्य विस्तार के लिये लड़ते हुए अपने प्राणों की बलि चढ़ा दी। इसी समय की बात है कि प्रसिद्ध सत और योद्धा सईद सातार मसूद गाजी जो कि एक नौजवान ब्रह्मचारी था और गजनवी खानदान का प्रधान व्यक्ति था महमूद गजनवी के समय भारत में आया था वह फारसी सिपाहियों की सेना के साथ कन्नौज की ओर बढ़ा तथा गंगा पार कर वह अवध तक पहुँच गया। सरहिन्द, बून, मथुरा और आगरा में उसका योद्धा प्रतिरोध हुआ किन्तु वह अपने अनुयायियों के मूर्तिपूजा के विध्वंस और पृथ्वी पर अल्लाह के साम्राज्य के प्रसार के आवेक्ष में इन सारे अवरोधों को पार करता हुआ बहराइच तक आ पहुँचा। यहाँ तक आते-आते उस नौजवान गाजी की सैन्यशक्ति अत्यन्त क्षीण हो गई क्योंकि यात्रा बहुत लम्बी और कठिन थी। ये लोग यहाँ अत्यन्त जीर्ण-शीर्ण दशा में पहुँचे थे—धके-भाड़े, वेदस और लाचार। कन्नौज, गोंड और बहराइच के राजाओं की सम्मिलित सेना के साथ इन लोगों को भीषण लड़ाई लड़नी पड़ी। १७ घण्टे की घमासान लड़ाई में नौजवान मृत गाजी का प्राणान्त हुआ। हिन्दू वर्ण के अनुसार ज्येष्ठ मास के प्रथम सप्ताह में उसकी मृत्यु तिथि पर तब में आज तक बहराइच में उसकी दरगाह पर उस का मेला लगता है। उसकी शहादन और विवाह के नाम पर यहाँ प्रतिवर्ष रविवार के दिन मेला लगता है यद्यपि वह आजीवन अविवाहित ही रहा। उसके मकबरे के प्रति मुसलमानों तथा गैर मुसलमानों के दिलों में बड़ी इज्जत है तथा पास पड़ोस के रदौले, सन्निक, बनारस और जौनपुर आदि समीपवर्ती नगरों से विवाह की बारातें सम्मान प्रदर्शनाय यहाँ आती हैं। हजारों लोग प्रतिवर्ष यहाँ कातिहा का समारोह देखने और अपने दुखों के निवारणाय उन मत में आशीर्वाद माँगने के लिये आते हैं। उससे भारत में होने वाले सबसे बड़े उमों में यहाँ का उस माना जाता है। सत गाजी की लाहौर से बहराइच तक की यात्रा का सांस्कृतिक प्रभाव अत्यन्त महत्वपूर्ण है। सत के नैनिक और अनुयायी जो फारस के परम विद्वान थे अपने नेता की मृत्यु के बाद वहीं बस गए और मेला के लोग भी टिने-मिन्न होकर अवध के जिलों में बँट गए जहाँ उनके उत्तराधिकारी आज भी मौजूद हैं। उनके अवध में स्थायी रूप से बस जाने के कारण फारसी-संस्कृति और भाषा का प्रवेश अवध प्रांत में दूर दूर तक गाव-गाव में हो गया। भारत के इस भूभाग के लोगों की संस्कृति और साहित्यिक अभिरुचि पर फारसी संस्कृति और अभिरुचि का अच्छा खासा असर पड़ा। सईद सातार के सभी अनुयायी फारसीदा थे जो अवध के जिलों में जहाँ-तहाँ बस गए वे इस कारण फारसी के शब्द और लोचनरीके अवध के जिनो के अन्तराल तक प्रवेश कर गये। यही कारण है कि कुछ समय बाद इस प्रांत की हिन्दू जनता में फारसी भाषा और साहित्य की अभिरुचि जागृत हुई और गजनवी शासन की समाप्ति के लगभग १०० वर्ष पश्चात् यहाँ के लोग फारसी लिखने और बोलने लगे।

महमूद गजनवी और उसके वंशजों के भारत अभियान का दूसरा परिणाम और भी महत्वपूर्ण है क्योंकि उसका सम्बन्ध भारत में फारसी के विकास और प्रचार में है। फारसी वाक्य के प्रति एक तो महमूद गजनवी स्वतः परिचित रुचि रखता था और फारसी

के कवियों और विद्वानों का आदर करता था। कहा जाता है कि उसकी यादाओ में फारसी के लगभग ४०० विद्वान और शायर उसके साथ चला करते थे इसलिए यह असंभव था कि भारतवासियों पर फारसी भाषा, साहित्य, संस्कृति और विचारधारा का प्रभाव न पड़ता। फारसी के इन विद्वानों की उपस्थिति के साथ-साथ शायरों को दिये जाने वाले पुरस्कार आदि का भारत में फारसी के विकास पर अच्छा प्रभाव पड़ रहा था। यहाँ के लोगों का ध्यान फारसी ज्ञान, साहित्य, रीति-नीति, संस्कृति और फारसीवासियों की ओर पूर्णतः आकृष्ट हो रहा था। पूर्वं में फारसी संस्कृति का एकमात्र केन्द्र गजनवी दरबार ही था। फारस में पैदा होने वाले शायर गजनवी और लाहौर की ओर आकृष्ट होने थे जो फारसी शासन के फारसी और भारतीय केन्द्र थे। इसका अर्थ यह हुआ कि गजनवी और लाहौर के बीच में सारे शहर फारसी संस्कृति के प्रभाव में थे। फारस के बड़े से बड़े प्रसिद्ध विद्वानों और शायरों ने पंजाब पार किया और महमूद तथा सईद सालार मसूर गाजी के भण्डे के नीचे अवध तक पहुँच गये और ये लोग जहाँ गए वहाँ की भाषा और सम्प्रदाय पर उन्होंने अपना व्यापक प्रभाव डाला। महमूद के सभी कवियों में अमूरी अलखी, असादी, फारसी, फ़िरदीसी, मीनूशहरी और गजादरी सबसे प्रमुख थे। ये शायर भारतीय वातावरण से भी अच्छी तरह प्रभावित हुए। इनके कमीदे ऐतिहासिक दृष्टि से भी महत्वपूर्ण हैं क्योंकि उनमें मुद्र के दृश्य, महमूद तथा उसके उत्तराधिकारियों के आक्रमणों एवं मुद्र यात्राओं का वृत्तान्त अत्यन्त सजीवता के साथ वर्णित हुआ है। गजनवी शासनकाल में लगभग समूचा पंजाब ही फारस के साम्राज्य का अंग हो गया था। इसी कारण महमूद के जीवन-काल में ही पहला पश्चिम दरबार लाहौर में लगा। पश्चिम के नवाबों या सामन्तों के अतिरिक्त नागरिक और मैजिक पदाधिकारी, सिपाही तथा गजनी और खुरासान के बितने ही विद्वान नागरिक इस भारतीय राजधानी (लाहौर) के आम-पाम आकर बस गए। हिन्दु-स्तान की जनता अनेक स्फुट फारसी प्रयोगों से परिचित हो गई थी। यह परिचय मुहम्मद-गीन के समय से ही हो चला था किन्तु महमूद ने इतने साव सशर और फारसवासियों के साथ आकर अपना साम्राज्य यहाँ जमा लिया तब फारसी ज्ञान-विज्ञान को अमृतपूर्व प्रोत्साहन मिला जिसके परिणामस्वरूप पंजाब और उत्तरप्रदेश के इलाकों के लोग फारसी भाषा और फारसवासियों के जीवन के तीर-तरीकों से पूणत अवगत हो गए। महमूद की मृत्यु के बाद तो गजनवी की अपेक्षा लाहौर ही फारसी शासन का केन्द्र हो गया। स्वयं महमूद प्रशासनिक आवश्यकताओं के कारण नई का अधिकांश भाग यहीं व्यतीत करता था। यह प्रामाणिक रूप से कहा जा सकता है कि गजनवी दरबार की वाक्यामिरचि खुरमान या अन्यत्र की फारसी वाक्यामिरचि ने जिनके भी अन्दर कम या वही नवाबिक इसी कारण हिजरी सन् ४२६ में गजनवी बादशाहों ने लाहौर को ही अपने साम्राज्य का केन्द्र घोषित किया। इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं कि भारत के फारसी शायर अपने फारस के सहयोगियों के ही समान सुन्दर रचनाएँ किया करते थे। इस सम्बन्ध में अबू फरदुल्हा अलखती और हमीदुद्दीन समूद शालेकोब का नाम लिया जा सकता है जो लाहौर में रहते थे। इसी समय फारसी व एक पकाण्ड विद्वान अबू नम फारमी भी आकर लाहौर में बस गए। उन्होंने एक विश्वविद्यालय की स्थापना की जो शताब्दियों तक पूर्व में फारमी और अरबी संस्कृतियों का केन्द्र रहा। पर्याप्त राजकीय सरक्षण और आर्थिक

सहायता प्राप्त कर यह विश्वविद्यालय खूब नमूद हुआ जिसमें हिन्दुस्तान के तमाम भागों से विद्यार्थी आते थे तथा कोसधर, कुमारा, नमरवन्द, मुरासान, गुजनी और हिरात तक ने छात्र शानार्जन के लिए आया करने थे। इस विश्वविद्यालय के कारण भी उत्तर भारत में फारसी के प्रचार और प्रसार में विशेष सहायता मिली। इस विश्वविद्यालय में अधिकतर तो मुसलमानों ने ही नाम उठाया किन्तु उनके बाद हिन्दुओं का हो नम्बर रहा। फारसी की प्राथमिक शालाएँ तो हिजरी की छठी गताब्दी में लाहौर और मुल्तान के प्रत्येक महत्वपूर्ण सड़क और बाजार में खुल गई थीं। परिणामस्वरूप हर ज्ञान और धर्म के लोग फारसी सीख रहे थे। पंजाब के हिन्दू सरदारों या रक्षक बटने व्यक्ति थे जिन्हें गजनवी साहों का राज्याध्यक्ष भिना तथा जिन्हें राज्य के महत्वपूर्ण नागरिक एवं मन्त्रिण बौहदे भिने। इन हिन्दुओं ने फारसी भाषा ही नहीं नीसी बल्कि फारसी काव्य और साहित्य के प्रति अनिश्चि भी जाग्रत की। इसका एक कारण और भी था कि विजने ही सुसंस्कृत पण्डित पण्डित बराबर पंजाब के नगरी में आ-आकर बसते रहे। गजनवीयों का शासन लगभग २०० वर्षों तक चला (३८३ हिजरी से ५८२ तक)। प्रबुल फरज खान, मसूद सद सलमान ऐसे महान् शासक मुल्तान मसूद और उसके पुत्र इब्राहीम के राज्यकाल में पैदा हुए। इन्होंने अपने जाम्शयदानाशी की प्रशस्ति में विजने ही बमोदे लिखे हैं। मसूद गजनवी की प्रशस्ति में भी लिखे ही कसीदे लिखे गए यहाँ तक कि जब कभी वह मुद करना या कोई किला जीतता या कोई भुनीबन पार करता थाय उसकी बीरता और उत्साह को काव्यबद्ध कर दिया करते थे। बीरों को अपनी बीरता के वर्णन सुनकर और भी उत्साह होता था। दूर-दूर के शासक भी ऐसे प्रमर्गों को लेकर मसूद की बीरता का वर्णन करते और उसकी गुलना जमगेद, कँचुसरी और जनु-शौरवा ऐसे फारस के प्राचीन सन्नादों से किया करते थे, अनेक शासकों ने उसे सिक्न्दर से भी बटकर कहा। इन प्रकार मुल्तान के वृषपात्र बनने के उद्देश्य में और अपने को प्रतिष्ठित करने की दृष्टि में शासकों ने एक से एक बढ़कर रचनाएँ की। ज़मीर्दों के अति-रिक्त महाबाह्य या मस्तकियाँ भी लिखी गई तथा भाषों के नये नये श्रेष्ठ नामने लाये गये।

महमूद गज़नवी ने अपने राज्य में एक पत्राचार विभाग कायम किया था जिसमें फारसी के योग्य व्यक्तियों की दबीर के रूप में रक्खा गया था। वह विभाग भारत में और बाहर भी फारसी साम्राज्य की शक्ति और प्रतिष्ठा का कारण था। इस विभाग का काम फारसी भाषा में एक और ठी विविध विनायाध्यक्षी को प्रशासकीय नीति सुझावों आदेश जारी करना था और दूसरी ओर विदेशों में पत्राचार करना था। हिन्दुस्तान में फारसी जवान के प्रति रचि जाग्रत करने में यह विभाग भी बम सहायक न भिद हुआ। फारसी गद्य के अच्छे लेखक और फारसी काव्य में रचि रखने वाले लोग ही प्रायः इस विभाग में नियुक्ति पाते थे। पण्डित्य जनता में फारसी भाषा का अच्छा ज्ञान प्राप्त करने की होड सी लग गई। हर एक योग्य और बुद्धिमान व्यक्ति इस विभाग में नियुक्ति का इच्छुक होने लगा। महमूद की साहित्यानिश्चि इतिहास-धर्मिष्ठ बात है। शाही अजा-यबपर और अक़ादमी जो उसने गज़नी में स्थापित की थी वे इस गुप्त का इतिहास सामने लाती हैं और वे महमूद के विद्याभेन के अक्षय प्रमाण हैं। उसने फारसी में भारत की राष्ट्रीय

भाषा होने की योग्यता पैदा की, फारसी के विकास और प्रसार में यह उसका सबसे बड़ा योगदान था।

महमूद गजनवी की साहित्यिक अभिरुचि उमने उत्तराधिकारियों में भी पाई जाती है। इसका प्रथम प्रमाण तो वह खोजगोत ही है जो उसके पुत्र मुल्तान मुहम्मद ने अपने पिता की मृत्यु पर लिखी थी। मुहम्मद मुल्तान के उत्तराधिकारियों में मुल्तान अहीरुद्दीन अब्राहीम बिन समूद का नाम आता है क्योंकि उनके सभी कवियों में अबुल फरज़ हनी नाम का प्रसिद्ध कवि हो गया है जो समसामयिक फारस साम्राज्य में अपने युग का शीर्षस्थ कवि माना जाता था। मुल्तान में उसकी दरबारी का दूसरा कवि न था। अबुलफरज़ हनी का जन्म पंजाब में ही लाहौर के आस-पास हुआ था, उमने अपनी प्रतिभा में समागत फारसी साहित्य की एक नया मोड़ दिया था। उसकी कल्पना शक्ति और शैली की धार फारस और भारत के निर्रानों में मान ली है। वैसे से वैसे फारसी शायरों ने इस भारतीय फारसी शायर की रचनाओं को आदर्श ग्रन्थ के रूप में स्वीकार किया है। भारत के लिये ये गर्व की बात है कि लाहौर ने एक ऐसे शायर को जन्म दिया जिसका स्वयं अनवरत अनुकरण करता था किन्तु इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं जब हम विचार करते हैं कि किस प्रकार पंजाब में फारस तक का समूचा सू-भाग एक ही सम्पूर्ण क्षेत्र था जहाँ महमूद के अभ्युदय काल में एकमात्र फारसी सभ्यता का ही साम्राज्य था। वास्तव में गजनवी शासन काल में गजनी और लाहौर के बीच के मारे भौगोलिक भेदभाव समाप्त हो गये थे। यह सांस्कृतिक एकता गजनवी शासन के बाद समाप्त हो गई हो ऐसी बात नहीं बल्कि वह भारत में मुगलों के प्रमुख काल तक अद्युष्ण रही। इस समूचे युग में फारसी कविता और ज्ञान का केन्द्र तीन बार ईरान से हटकर आगत आया—एक बार गजनवी शासन में, दूसरी बार खिलजी शासनकाल में और तीसरी बार मुगल काल में।

फारस से सुसज्जन फारसी परिवारों का बड़ी मख्याओं में जो भारत आगमन हुआ और दीर्घकाल तक फारसी सभ्यता और सभ्यता जो भारत के प्रांतों में विरोध पंजाब में स्थिर हो गई उसका भाषा और शिक्षा के क्षेत्र में गहरा और व्यापक प्रभाव पड़ा। यहाँ के लोगों की साहित्यिक अभिरुचि सपूर्ण फारसी प्रभाव में आगमन हो चली, पलम्बरूप पंजाब में फारसी के शायरों में ऐसी परम्परा-सी चल पड़ी कि जिनकी प्रणमा स्वयं फारस देश के शायरों की भी करनी पड़ी तथा पंजाब के फारसी शायर सभी दृष्टिमा से फारस के शायरों के समान ही सुन्दर रचनाएँ करने लगे।

गोरी बादशाहों का युग

गोरी बादशाहों के समय में भी अनेक कवि जीर गद्य-लेखक हुए। हिन्दुस्तान में गोरीवंश का पहला बादशाह शिहाबुद्दीन गोरी था। उमने अपने भाई गोर के शासन शिया-मुद्दीन की सहायता में अन्तिम गजनवी बादशाह मुगलों मलिक को १८० हिजरी में पराधीन कर १८२ हिजरी में लाहौर पर कब्जा कर लिया। शिहाबुद्दीन ने मारे पंजाब की अपने अधिकार में कर लिया और दिल्ली में अपना दरबार लगाया। उसके दरबार के दो कवि अत्यन्त प्रसिद्ध हो गये हैं—इकबुद्दीन हमजा जो कि अपने स्वामी के राज्य के प्रधान सचिव भी थे। शिहाबुद्दीन ने अजमेर के राजा पिरोरा को जो पत्र भेजा था वह इन्हीं हमजा

महोदय का लिता हुआ था। दूसरे थे शिहाबुद्दीन एलियास मुहम्मद रसोद, इनका उपनाम शिहाब था। शिहाबुद्दीन गुरी के दरबार के दो शायर और थे मरगाह के नाबुकी और बलख के काजी हमीद। शिहाबुद्दीन के समय में मुरासान से फारस की सेना के साथ जनेक फारसी के विद्वान भी आये। सेना और विद्वानों के इन भारत आगमन से महमूद के समय में स्थापित साम्प्रदायिक सम्पर्कों की कड़ी जुटती चली गई। शिहाबुद्दीन के दरबार के अत्यन्त प्रतिभाशाली विद्वानों में इमाम फसरद्दीन रणजी की प्रतिष्ठा जमाधारण थी। राजा और प्रजा सभी के बीच उसका बड़ा सम्मान था। युद्ध के समय भी राजा का शिबिर वादगाह के शिबिर के समीप ही लगता था। राजा का सप्ताह में एक दिन प्रवचन हुआ करता था जिसे सभी मंत्री, राजा और उसके सभासद तथा आम जनता सभी सुनते थे। राजा का प्रवचन गजनी और भारत दोनों जगह होता था। शिहाबुद्दीन के साथ इमाम राजा सभी कभी महीनों और कभी तक भारत में रहता था। उसके फारसी में होने वाले प्रवचन संकों और हजारों की सख्या में भारत के साधारण जन मुना करते थे। उनमें भी सर्वसाधारण में फारसी के ज्ञान, प्रचार और लोक में साहित्यिक जागृति में कम सहायता न मिली। कवियों और कल्पनशील प्राणियों को फारसी में लिखने की प्रेरणा भी मिली। कभी-कभी जगत की नद्वरता और पारम्परिक मद्भाव की आवरणकता पर उसके प्रवचन इतने मार्मिक होते थे कि स्वयं साह मुहम्मदगुरी भी स्वीकृत हो जाता था।

इस युग की एक अन्य महान घटना है फारस में कुछ विद्वान मूकियों का भारत आगमन। इन लोगों ने भारत में शायद अपने व्याख्यात्मक उपदेश दिये तथा सर्वसाधारण में अपनी रहस्यवादी भावनाओं का प्रचार किया। यह धर्ममत प्रचार मुख्यतः फारसी और गीणत-स्थानीय प्राकृत में किया जाता था। इस समय भारत में सर्वत्र विरोध, पञ्जाब और राजपूताने में मूर्तिपूजा का व्यापक प्रचार था। सम्प्रदायिक मंदिरों में मूर्तियों की मोल्हा पूजा होती थी। मूर्तियों की अगद और अन्तराज्य ईश्वरीय शक्ति में लोग विश्वास रखने लगे थे। उन्होंने सच्चे ब्रह्म को जानने और पहचानने की चेष्टा नहीं की। धर्म और समाज की जब ऐसी दशा थी उस समय हिजरी सन ११५६ के आरम्भ में खाना मुईनुद्दीन चिश्ती फारस से हिन्दोस्तान आये। वे राम पिथीग की राजधानी अजमेर में बस गये और मूर्तिमत की गिरावा की यही पर एक पीठ भी उन्होंने खोल दिया जिसका प्रभाव राजपूताना एवं उसके बाहर भी सभी धर्म और जाति के लोगों पर पड़ा। समर्थ है और भी सूरी पहले आये हो किन्तु जहाँ तक हम जानते हैं उत्तर भारत में मूर्ती मत की व्योमति सर्व प्रथम दशाब्द मुईनुद्दीन के ही जसाई थी। वे भारत में अपने विरुद्ध ही अनुयायियों को लेकर लाहौर आये जहाँ वे कुछ दिन रहकर मुलतान चले गये। अपने प्रधान शिष्य खाना मुईनुद्दीन को उन्होंने दिल्ली जाकर अपने मत का प्रचार करने को कहा। मुलतान पहुँचकर खाना मुईनुद्दीन ने ५ वर्ष तक महमूद और स्थानीय प्राकृत का अध्ययन किया जिससे वे मूर्ती मत की सम्प्रदायपूर्वक सर्वसाधारण तक पहुँचा सके। इनके बाद वे दिल्ली आये तथा अपने शिष्यों की नये आदेश देकर वे अजमेर पहुँचे। यह बङ्गाली भूमि थी जहाँ किसी ने पहले इस प्रकार के धर्म का प्रचार नहीं किया था। उन्हें जमागण बङ्गालियों का सामना करना पड़ा किन्तु वे हारे नहीं। चारों तरफ हिन्दू राजे थे जो ऐसे निरसी धर्ममत के प्रचार के विरुद्ध थे किन्तु अपनी

कृपालुता और दंतमुलभ सान्त्विक प्रकृति के कारण स्वाज्ञा दिन-दिन जनता में अधिकाधिक प्रिय और पूज्य हो रहे थे। जो भी अजमेर आता उनका दर्शन अवश्य करता और उनके पवित्र जीवन से प्रभावित होता। लोग उनकी बातें इज्जत में मुनते और मानते। उनके पास से उदाम और निराश होकर शायद ही कोई सौटा हो इसीलिए वे 'गरीब नवान' कहे जाते थे। उनके जीवन का आदर्श वाक्य यही था कि दरवेश बह है जो पास बाने वाले को निराश नहीं करता। मुहम्मद गौरी के भारतीय साम्राज्य के उत्तराधिकारी कुतुबुद्दीन ने एक विद्वान सूफी सत सईद हसन मशाहदी को अजमेर में अपना आमिल (एजेन्ट) नियुक्त किया। वह स्वाज्ञा का बड़ा प्रशंसक था। उसकी महायत्ना में स्वाज्ञा को अपने मत का सम्पूर्ण राजपूताने एवं मध्यवर्ती भारत में प्रचार करने का अच्छा सुयोग मिला। देश के दूर-दूर से लोग आने लगे और उनके धर्मानुयायी बनने लगे। ६७ वर्ष की आयु में ६३६३ हिजरी में स्वाज्ञा की मृत्यु हुई। उसकी मृत्यु तिथि पर प्रतिवर्ष अजमेर में उर्ब होनी है। भारतीय जनता में उसे अपने मत स्वभाव, त्याग और मानव सेवा के कारण अत्यधिक ख्याति और लोकप्रियता प्राप्त हुई। उसकी मृत्यु के बाद भी लाखों लोग अपनी मुराद लेकर उसके मजार पर प्रति वर्ष आते हैं और उनकी इच्छाएँ पूरी होती हैं। लोगों की इच्छानुसार पुत्र लाभ, धन लाभ, स्वास्थ्य लाभ आदि होता है। सतानोपलब्धि पर महान् सन्नाट अकबर भी आगरे से पैदल अजमेर गया था और स्वाज्ञा की समाधि पर अपनी यज्ञ के पून चढ़ाये थे। स्वाज्ञा के पास अच्छी पवित्र शक्ति थी जो भारत के नवीन बानावरण में स्फुरित हुई। उसने गजनी काल के शायरी की तरह पुरस्कार प्राप्ति के लिए प्रशस्तिमूलक कसीदे या महाकाव्य नहीं लिखे। उसकी गजलों और कमीसों में ईश्वरीय प्रेम भरा हुआ है। उनकी रचनाओं का स्वर साम-सामयिक फारसी शायरी से भिन्न है। उसने ७००० से अधिक वेत लिखे लेकिन दुर्भाग्य से बहुत कम रचनाएँ अब उपलब्ध हैं। उनसे पता चलता है कि भारत में सूफी शायरी का विकास किस प्रकार हुआ। स्वाज्ञा मुईनुद्दीन अपने युग का सबसे बड़ा गीतकार कवि था, उसका काव्य आध्यात्मिक भावों के सौन्दर्य और आवेगपूर्ण भावामिव्यक्ति में परिपूर्ण है। उसके छन्दों में एक पवित्र गम्भीरता और प्रमत्तता है। उसमें ईश्वरीय प्रेम की झलक है। सूफी वर्ग के गजल लिखने वाले फारसी कवियों—सादी, खुरो, हमन, हाफिज, जामी आदि में उसकी कविता हाफिज से मिलनी-जुलती है किन्तु स्वाज्ञा मुईनुद्दीन की कविता में शराब, मराय, साकी, प्रेमपात्र आदि प्रथम दृष्टि में ही दिव्य या दैवी प्रतीत होते हैं। इन दृष्टियों का वहाँ भौतिक अर्थ ही नहीं है। स्वाज्ञा की रचनाएँ महान् आध्यात्मिक सत्य, ईश्वरीय प्रेम और दिव्यता की बोधक हैं। स्वाज्ञा आदि से अन्त तक सूफी रहे और उनका जीवन एकदम पवित्र था। उनके आध्यात्मिक रूपक एकदम स्पष्ट हैं। वे सामाजिक प्रेम के गीत नहीं गाने जिनमें पीडा है, प्रताडना है, वामुक्ता है बल्कि वे पवित्र अमिश्रित ईश्वरीय प्रेम की अभिव्यक्ति करते हैं जिसे पढ़कर पाठक ईश्वरीय प्रेम में तन्मय हो जाता है। वे किसी शाह के समक्ष पुरस्कार के लिए नहीं भुके, उन्होंने कोई प्रशस्तिमूलक रचना नहीं की। वे अत्यन्त गरिमापूर्ण और गौरवशाली काव्य शैली के मूढा थे। सिद्दाकुद्दीन गोरी फारसी शायरी और पांडित्य का बड़ा भारी आश्रयदाता था। स्वाज्ञा ने उसकी प्रशस्ति में भी कोई शान्य नहीं लिखा इससे स्वाज्ञा की महत्ता जानी जा सकती है।

मुलामवंश का अभ्युदय

शिहाबुद्दीन गोरी के जीवनकाल में ही मुलामवंश काफी सशक्त हो गया था। अब मुलतान शिहाबुद्दीन गोरी १८६ हिजरी में हटकर गजनी चला गया था। उसने अपने एक प्रिय गलाम कुतुबुद्दीन ऐबक को अपने भारतीय साम्राज्य का अधिपति और सिपहसालार बना दिया था। कुतुबुद्दीन न अपने साम्राज्य को न केवल सुदृढ़ ही रक्खा वरन् विस्तृत भी किया। दिल्ली और मेरठ भी उसके हाथ में आ गये थे। ६०० हिजरी में शिहाबुद्दीन एक बार फिर खनकर बिशोह को घात करने के लिए लाहौर आया। उसके साथ फारसी के विद्वान् बहुत बड़ी सख्या में भारत आये। ये लोग तूस, नीशापुर, गोर और गजनी में आए थे जो फारस के विद्वानों और शायरों की नगरी थी। कुछ लोग धार्मिक आदेश के कारण आए जब कि और लोग मुलतान के कृपापात्र होने, उनके साथ का लाभ उठाने और युद्ध में पाये हुए माल से मालामाल होकर घर लौटने या सुविधा होने पर भारत में ही शांतिपूर्वक बस जाने की गरज में आए थे। इस शान से निश्चित ही फारसी भाषा और काव्याभिरुचि का हिन्दुस्तान की जनता में बहो रसर बना रहा जो कि महमूद गजनवी के समय में था। मुहम्मद गोरी की मृत्यु के बाद उनकी सभा के सदस्यों और सामन्तों ने एकमत से कुतुबुद्दीन ऐबक को उत्तराधिकारी स्वीकार किया और ६०२ हिजरी में उसे लाहौर के सिंहासन पर आसोन कर दिया। उन्होंने अपने स्वामी के समय की सांस्कृतिक परम्पराओं को जीवित रक्खा। वे फारसी विद्वानों और शायरों को उदारतापूर्वक पुरस्कार देते थे और कभी-कभी एक ही छन्द पर एक लाख रुपये तक का पुरस्कार दे डालते थे। उसके उत्तराधिकारियों में साहित्यिक सरक्षण की दृष्टि से विशेषतः फारसी शायरी को प्रोत्साहन देने की दृष्टि से मुलतान नमसुद्दीन इल्तुतमिश जिन्हे लोग प्रायः अल्तमश कहा करते थे, मुलतान बहराम शाह, मुलतान अलाउद्दीन, मुलतान मुईनुद्दीन कबुबाद और ज्येष्ठ एवं कनिष्ठ बलबनों के नाम उल्लेखनीय हैं। यह दिखाया ही जा चुका है कि मुसलमान बादशाहों द्वारा फारसी काव्य और साहित्य को जो संरक्षण और प्रोत्साहन प्रदान किया गया उसके कारण फारस, बुखारा और कैस्पियन सागर के पार के प्रदेशों में फारसी के विद्वान् और शायर हिन्दुस्तान आते थे। साहित्यिक समृद्धि की बड़ी परिस्थिति को गढ़नको और गौरी शासनकाल में बनी हुई थी मुलाम शासनकाल में भी अक्षुण्ण रही। अस्तमश के शासनकाल में जो विद्वान् और शायर फारस से हिन्दुस्तान आये उन्हें भारत में बेहतर राज्य-संरक्षण, सम्मान और साहित्यिक अभिरुचि का आकर्षण था। ऐसे लोगों ने खुरासान के नासिरी सर्वाधिक प्रसिद्ध हैं। वे मुलतान अल्तमश की प्रशस्ति में एक बड़ा धानदार क़सीदा लिखकर लाये थे उसे सुनकर मुलतान के साथ-साथ सारी सभा मुग्ध हो गई। क़सीदे में ५३ पंक्तियाँ थी फलस्वरूप मुलतान ने ५३ हजार सिक्के उसे इनाम में दिये। एक और प्रसिद्ध शायर झमोर रहानी समरकंदी बुखारा में ६२२ हिजरी में भारतवर्ष आये। उन्होंने अपनी महाकाव्यात्मक रचनाओं और क़सीदों में मुलतान अल्तमश की जो प्रशंसा की है उसी के कारण उनका शायर के रूप में महत्त्व स्वीकार किया गया। अल्तमश द्वारा बिहार प्रान्त की बया रतनभूष और माहू के क़िस्तों की विजय (जो झमश हिजरी सन् ६२२, ६२३ और ६२४ में हुई) का जो वर्णन उन्होंने किया उसके लिए मुलतान ने उन्हें प्रचुर मात्रा में पुरस्कार दिया।

उनकी ये रचनाएँ ऐतिहासिक एवं वाध्यात्मक दोनों दृष्टियों में महत्वपूर्ण हैं। मुल्तान अल्तमश के समय के तीसरे प्रसिद्ध शायर दिल्ली निवासी तानुद्दीन दबीर थे। उसने अल्तमश की विजयों के स्मारक के रूप में कई कविनाएँ लिखी। ६३० हिजरी में जब सुल्तान अल्तमश ने ग्वालियर के किले पर घेरा डाल दिया था तब उस घटना का वर्णन दबीर ने लिखकर सुनाया था। वीरों की अपेक्षा दबीर की रवाई पर मुल्तान ने चांदी के सिक्कों से भरे सात घंटों का पुरस्कार दबीर को दिया था और उसकी रवाई को लाल सगमरमर पर खुदवाकर किले के प्रधान द्वार पर सजवा दिया था। तानुद्दीन की प्रभावशाली और क्रांतिपूर्ण रचनाओं की, जो उसने अल्तमश के उत्तराधिकारी फीरज शाह की प्रशस्ति में लिखी हैं, बर्चा इतिहासकारों ने भी की है। अल्तमश के बाद उसका पुत्र रकनुद्दीन फीरज शाह की उपाधि से दिल्ली की गद्दी पर बैठा। उनके शासनकाल का सबसे प्रसिद्ध शायर बदरू का शिहाबुद्दीन मेहमूद था जिसके कसीदे फारंसी, साकानी, अनवरी आदि पंशिया के अग्रणी कवियों के कसीदों से टक्कर लेते थे। मेहमूद के कसीदे फारसी शायरी की कला में भारतीय प्रतिभा की उपलब्धियों के ज्वलंत प्रमाण हैं। नैतिक और आध्यात्मिक भावों से परिपूर्ण कितने ही कसीदे भाव के सौन्दर्य और उच्चता में, अभिव्यक्ति की आवेगपूर्णता एवं गरिमा में बेजोड़ हैं। ऐसा प्रतीत होता है जैसे उनकी ने भारत आने पर अपने कसीदों में मेहमूद की दली एक विचारवाली का अनुसरण किया था। मेहमूद चरित्रवान एवं भौतिक उपलब्धियों की ओर अनादृष्ट रहने वाला प्राणी था फलतः वह बादशाहों के सामने बैठे के लिए मुकता नहीं था। ईश्वर और पैगम्बर की प्रशस्ति में मेहमूद के कसीदे देखने योग्य हैं। फीरजशाह के बाद उसकी बहन रजिया सुल्ताना ६३४ हिजरी में दिल्ली के तख्त पर बैठी। अपने अल्प शासनकाल में नागरिक भ्रमों के कारण साहित्य की प्रेरणा और विकास देने का उसे अवसर न मिला। फिर भी विद्वान् और कवि उसका दरबार घेरे ही रहते थे। यह दरबारदारी ही फारसी संस्कृति के प्रचार और विकास में निश्चित योग देने वाला कारण थी। अब फारसी संस्कृति भारत की आत्मा में ही समा रही थी। रजिया सुल्ताना के बाद एक-एक करके तीन शासक हुए, उनका जन्दी ही पतन हो गया। अन्त में ६४४ हिजरी में अल्तमश का पुत्र नासिद्दीन महमूद शासन का उत्तराधिकारी बना। उसके राज्यकाल में फारसी शायरी को अच्छा संरक्षण मिला और ऐतिहासिक साहित्य की विशेष प्रगति हुई। उसके राज्यारोहण पर शायरी ने बधाई के गीत गाए और खुशवा बड़े गये। प्रसिद्ध इतिहास ग्रन्थ 'तथाकात नामीरी' जिसमें प्रसूत ऐतिहासिक सामग्री भरी हुई है इसी के समय में लिखी गई जिसके लेखक हिन्दुस्तान के महान् काजी अबुल उमर बिन मुहम्मद अबुल मिनहाजसिराज जौनपुरी थे। समसामयिक स्थिति पर भी इस ग्रन्थ से बहुत प्रकाश पड़ता है। इसी समय के महान् प्रतिभावाली शायर अमीर फेरुद्दीन "अमीर नौनवी" जिन्हें "मलिक-उल-कलाम" की उपाधि प्राप्त थी भी हुए। वे अपने युग के सर्वश्रेष्ठ कसीदा लिखने वाली में थे। इनके कसीदों में अनवरी और साकानी ऐसे प्रसिद्ध फारसी कसीदाकारों की सी ध्यान और गरिमा मिलती है। अपने जन्म दिनों में वे कसीदे लिखना छोड़कर सूफी हो गये थे। उन्होंने ईश्वर और पैगम्बर की प्रशंसा में गीत गाये हैं और सर्वोप एवं ईश्वरीय प्रेम पर कविता की है।

गोरी और मुलाम शासनकाल में लिखी गई फारसी शायरी में ऐतिहासिक सामग्री

विशेष मिलेगी। अधिकांश आश्रित शायर अपने शाही या सामन्ती या सरदारों के साथ ही साथ रहते थे, उनकी यात्राओं और मुद्रों में साथ जाते थे। वे मुद्रों में भाग भी लेते थे और मुद्र सम्बन्धी वर्णन तथा अपने पक्षदालों की वीरता का वर्णन कर करके लोगों का मनोरंजन करते थे। इसके अतिरिक्त फारसी शायर ऐतिहासिक तिथि-परक स्वाइया (Chronogrammatic quatrains) भी लिखते थे और इसमें आनन्द का अनुभव करते थे। ऐसी स्वाइयों में पटनाओं की तिथियाँ दी जाती थी। ऐसी रचनाओं का भी लोगों ने स्वागत किया क्योंकि मस्रूफ में मच्च-मच्च बात कहने में जो अपील होती है वह इनमें थी। भारतीय राजदरबारों में फारसी शायरों का यह नया और विशेष तर्ज देखने में आया जो कि फारस में नहीं था। लाहौर और दिल्ली में रहने वाले इस युग के बहुत से शायर सूफी मत से प्रभावित थे और सचमुच बड़े ऊँचे स्तर की कविता लिख रहे थे। चमत्कार और चातुर्य प्रधान तथा मित्य-मीमर्ष में विन्यस्त तथा ज्ञान-प्रदर्शनात्मक कमीदे भी गुलामबशी शासन-काल में ही लिखे जाने लगे।

खिलजी, तुगलक और गुलामवंश के अन्तिम तीन शासकों : सुल्तान मुईजुद्दीन, कंकुयाव और बलबनों के शासनकाल में फारसी साहित्य

यह युग भारत में फारसी साहित्य के इतिहास में एक स्वर्णिम पृष्ठ जोड़ देता है। इस युग में अनेक शायर, गद्य लेखक और इतिहासकार पैदा हुए जिनका महत्त्व सत्तासीन एवं उत्तरवर्ती फारम (नया फारसी विद्वानों) ने स्वीकार किया है। इनमें से निम्नलिखित ५ विभूतियाँ सर्वाधिक उल्लेखनीय हैं—(१) अमीर खुसरो (२) स्वाजाहसन मंजारी (३) जिया-उद्दीन बरनी (४) बट्टेबाच और (५) काजी जहीर देहलवी। हिन्दुस्तान के फारसी शायरों में दूधरे का नाम प्रधान है। उनमें फारसी की मुताबरेदानी का स्वाद देखने योग्य है जिसके कारण भारत की फारसी और भारतीय फारसी में कोई भेद नहीं रह गया है। फारम के कठोरतम आलोचक को भी शायर के रूप में खुसरो की महत्ता स्वीकार करनी पड़ी है। वे ही भारत के ऐसे मौमाव्यशाली फारसी शायर हैं जिनके खिलाफ कोई मुँह नहीं खोल सका है। उन्होंने ग़ज़ल और मसनवी दोनों की चुना और उनकी रचना ऐसी या रचनाशिल्प में पर्याप्त सुधार भी किया। उनके ग़ज़लों में अनुस्यूत करुणा (Pathos) और मसनवी का प्रवाह और जहाँ तहाँ मधुर और स्वाभाविक भाषा-शैली में एक विशेष आकर्षण है जो उन्हें अन्य शायरों में पृथक् करता है। उनके ग़ज़लों का माधुर्य और उनमें प्राप्य हृदय की हृदय से बानबीन का प्रभाव रुदावी और शायी में ही देखा जा सकता है दूसरों में नहीं। इसके अतिरिक्त खुसरो ने अपने छन्दों में विशेष मशीन-आत्मकता भर दी है। खुसरो स्वयं भी संगीतज्ञ थे और भारतीय सितार के आविष्कारकों में जिसके कारण फारसी ग़ज़लों का मिठास निश्चित रूप में बढ़ गया है और वे श्रुतिश्रो में विशेष लोकप्रिय भी हुईं। खुसरो का साहित्य ४-५ साल पन्तियों का बड़ा जाता है जिसमें उनकी गद्य रचनाएँ भी शामिल हैं। उनके लिखे ६२ मौलिक ग्रन्थ हैं जिनमें से कुछ ग्रन्थ तो ऐसे हैं कि मुताबकानीन भारत में जिनसे बढ़कर दूसरे ग्रन्थ मिले ही नहीं जा सकें। उनके ग्रन्थों में ५ मसनवियाँ हैं जो मसमवन निजामी के समान के जोड़ पर लिखी गई हैं। इन्हें खुसरो ने सुल्तान अलाउद्दीन खिलजी को भेंट किया था। उनमें पुस्तकार रूप में इन्हें १००० टक प्रतिमास की आजीवन वृत्ति प्रदान की।

खुसरो की काव्य-प्रतिभा पर भारतीय एवं फारसी विद्वानों, शायरों और इतिहासकारों ने एक मत से एक ही राय दी है। उनके आध्यात्मिक गुरु दिल्ली के शेख निजामुद्दीन औलिया थे। सुलतान गयामुद्दीन बलबन के बेटे मुल्तान के शासक मुहम्मद सुलतान शहीद ने अमीर खुसरो को 'अमीर-उश-शुअरा' की उपाधि से विभूषित किया था। अमीर खुसरो खानेशहीद, मलिक अमीरअली 'हातिमखान' अवध के आमिल (शासक) खानेजहाँ, सुलतान फिरोजशाह और अलाउद्दीन खिलजी के आश्रय में रहे और इन्होंने इन सबको प्रशस्ति में कसीदे लिखे। अनेक आश्रयदाताओं को अपनी मसनविर्दाँ समर्पित कीं। इन्हें अमीर, अमीर-उश-शुअरा, तर्कुल्लाह, मलिक-उन-नुदमा, खातिम-उल-कलाम आदि उपाधियाँ मिलीं। कुछ लोग इन्हें कूतियेहिन्द और सुलतान-उश-शुअरा भी कहते थे। खुसरो जिसके दरबार में रहे लोग उनकी नई गजलें सुनने के लिये बेकरार रहते थे फलस्वरूप उन्हें अमीरों, रईमों और अपने आश्रय-दाता के तोप के लिए नित्य नई गजलें तैयार करनी पड़ती थीं। ऐसी स्थिति कदाचित् ही किसी दूसरे फारसी शायर की रही हो। खुसरो की हिन्दी रचनाएँ भी परिमाण में प्रचुर कहीं जाती हैं। इस जमाने के एक दूसरे महान् शायर थे रवाजा हुसैन सजारी बेहलदी। ये अमीर खुसरो से उम्र में १ साल बड़े थे। हुसैन गजल लिखने में खुसरो से बढ़कर थे। उनके गजलों की करुणा, आकर्षण शक्ति और प्रभाव खुसरो से भी नहीं मिलती। इन्होंने शेख निजामुद्दीन औलिया के कथन एवं जीवन वृत्त पर गद्य लिखा तथा सुलतान मुहम्मद खानेशहीद की मृत्यु पर गद्य में मसिवा लिखा जो परम्परागत क्रम से भिन्न वस्तु थी। सम्भवतः खुसरो के पद्यबद्ध मसिये की अद्वितीयता के कारण इन्होंने ऐसा किया। इन्होंने अपनी गद्यशैली को पद्य के समान मार्मिक बनाया। ये अपने जीवन के उत्तरकाल में शेख निजामुद्दीन औलिया के शिष्य होने के बाद से सूफियों का-सा पवित्र जीवन व्यतीत करने लगे थे। इससे पूर्व ये खूब शराब पीया करते थे और निर्बन्ध जीवन व्यतीत करते थे। बाद में उन्होंने दरबारों से अपना नाता तोड़ लिया था और शराब पीना छोड़कर आत्मा की शुद्धि के लिए धार्मिक संलग्न किया करते थे।

गुलाम वश के शासनकाल में विशेषकर सुलतान मुईजुद्दीन कैकुबाद और बलबनों के समय में फारसी अमाधारण रूप से लोकप्रिय हुई। फारसी के प्रति आकर्षण बढ़ रही थी तथा उच्चतम से लेकर निम्नतम स्तर के लोग फारसी भाषा में रुचि ले रहे थे। जनरल की यह स्थिति थी कि कबाल, पेशेवर गायक, संगीतज्ञ और नाचने वाली लड़कियाँ सभी फारसी शायरों में रुचि लेते थे और अपने समय के ही प्रसिद्ध शायरों मादी, खुसरो, रवाजा-हुसैन आदि के गजल उन्हें कण्ठस्थ थे जिसे वे हर घर और हर महकिल में गाने और सुनाते थे। इनकी गजलें इतने ज़बान पर ऐसी खड़ी कि ये लोग मौका पड़ने पर खुद भी उसी तर्ज की गजलें बना लिया करते थे। संक्षेप में यह कि सारा बानावरण ही फारसीमय हो गया था।

मुगल शासनकाल

मुगल साम्राज्य का प्रारम्भिक काल हलचलों और अव्यवस्था का काल था। भारत आग-मन के चार ही वर्ष बाद शेर की मृत्यु हो गई। उसके बेटे हुमायूँ को चौतरफा दिक्कतों का सामना करना पड़ा। हुमायूँ की मृत्यु के बाद १४ वर्ष का अकबर गद्दी पर बैठा। मुगल

साम्राज्य का इस प्रकार वास्तविक आरम्भ १५५६ ई० में अकबर के मिहानारोहण से होता है। इस समय से भारत में सुख और शांति का एक लम्बा युग शुरू होता है जिसमें कला और साहित्य की अधिकाधिक समृद्धि होती है। अकबर पहला मुगल बादशाह था जिसका जन्म हिन्दुस्तान में हुआ था और जिसका सारा जीवन हिन्दुस्तानियों के बीच बीता। वह अत्यन्त पुष्पाग्र बुद्धि का था और इतिहास, साहित्य, संगीत और ललित कलाओं में अच्छी रुचि रखता था। इस रुचि का विकास सभा के शायरों और विद्वानों के बीच हुआ था। फारसी के विद्वान् उसे उच्चकोटि के ग्रन्थ पट-मदकर सुनाते जिन्हें वह बड़े चाव से सुनता और सुनते हुए न बचता। उसका दरबार फारसी ज्ञान और साहित्य का अन्ध्रा केन्द्र हो गया था। दीवाने हाफिज और जलालुद्दीन रूमी की ममनवी के महत्त्वपूर्ण ग्रंथ उसे कठस्थ थे जिन्हें वह आराम करते समय गुनगुनाया करता था। वह स्वयं भी फारसी में काव्य रचना किया करता था यद्यपि उमने विधिवत विद्याभ्यसन नहीं किया था। वह समय-समय पर फारसी के प्रसिद्ध शायरों की रचनाएँ सुनाया करता था। अपने पिता के ही समान उसके पास आलोचक की अच्छी ज़रूरत ही फलस्वरूप वह अपने कवियों और साहित्यिकों को समय-समय पर कुछ सुन्दर सुभाष देना रहता था। 'भाषा' के प्रति अकबर विशेष रुचि रखता था। अकबर की हिन्दी में आनकीत और रचनाओं का उल्लेख तत्कालीन लेखकों ने किया है। हिन्दुओं से निकट सम्पर्क रखने के कारण उसकी हिन्दी के प्रति अभिरुचि स्वभाविक थी। वह हिन्दी के गीतों और भाषणों को अथक भाव से सुना करता था। हिन्दी गीतों को सुनकर वह मुग्य हो जाया करता था। लोक में हिन्दी फारसी मिश्रित भाषा चल रही थी। अबुलफजल ने कहा भी है कि हिन्दी और फारसी शायरी सिखने में अकबर की विशेष रुचि थी। उसकी हिन्दी फारसी-मिश्रित होनी थी जिसे उर्दू कहा जा सकता है। उसने हिन्दी गायकों को बड़ा प्रोत्साहन दिया जिसके कारण फारसी में संस्कृत और हिन्दी की ताजगी आई। कितने ही संस्कृत और हिन्दी ग्रन्थों का उसके जमाने में फारसी में अनुवाद हुआ उदाहरण के लिये—(१) रघुनामा (महाभारत का अनुवाद) (२) अपारदानिदा (३) लालावती (४) रामायन (वाल्मीकि कृत) (५) मिहानन बत्तीसी (हिन्दी) (६) अथर्ववेद (७) नलदमन (८) तारीखे इरानजी (९) तारीखे कश्मीर (१०) भगवद्गीता (११) जोगवाशिष्ठ (१२) किरान जोगी (१३) हरिवंश (१४) महेश महानन्द आदि। इसमें पता चलता है कि धार्मिक सत और मुसलमान किस प्रकार विविध प्रकार के संस्कृत हिन्दी ग्रन्थों का अनुवाद कर रहे थे और किस प्रकार हिन्दी जवान और साहित्य मुसलमानों की रुचि पर चढ़ रहे थे और उसी प्रकार जैसे हिन्दी भाषा और साहित्य पर फारसी का रज चढ़ रहा था और जिस प्रकार अकबरी शासन में साहित्य की वास्तविक और व्यापक रुचि जाग्रत हो गई थी। अकबर के शासन काल में होने वाले विविध विषयों के विद्वानों की सूची बड़ी लम्बी है जिनमें कवि, इतिहास, लेखक, चर्तरीग्रेफिस्ट, दासनिव, धर्मतत्त्वज्ञ तथा साहित्यिक आदि आते हैं। इन लोगों में साथ ही साथ प्रशासनिक योग्यता भी मिलती है। इनके अतिरिक्त अनेक हकीम, चित्रकार, गायक और विविध प्रकार के कलाकार थे। इस युग के प्रथम श्रेणी के कवि थे फौजी, नाजीरों, उरफ़ी, मनिन, बूमी, जुहरी, ग़िलानी, मूरदास, तुलसीदास और अबुल रहम खानखाना। द्वितीय श्रेणी के कवि थे हयाती ग़िलानी, हुन्नी इस्फ़हानी, मीर अब्दुल हाय मसहदी, सनाई मसहदी, निसानों, शकीबी इस्फ़हानी, बरयखा, माहवी, मायली

हीरावी, रफीए काशी, सैराफी कश्मीरी, गैरती शीराजी, करारी गिलानी, सजर काशी, बाबा तानिब इस्फहानी, कागिम अरसलान मशहूदी और केशरदास । इस युग के प्रसिद्ध इतिहासकार थे—अबुलफजल, बदायुनी, फरिश्ता, निजामुद्दीन अहमद, नूरुलहक, अमीन अहमद राजी आदि ।

फैजी अकबरी दरबार का श्रेष्ठतम शायर था और अपने समय का अरबी, फारसी और मस्कन का महोत्कृष्ट विद्वान् था । शैली के अधिकार, काव्य-कौशल और भावों की उच्चता तथा सुन्दरता की दृष्टि से खुसरो के बाद फैजी के मुकाबले का दूसरा शायर नहीं हुआ । फारसी दरबारों के शायरों ने भी उसकी महत्ता स्वीकार कर उसे फारसी भाषा के प्रथम श्रेणी के कवियों में गिना है । वह आसाधारण विद्वान् था । उसकी विद्वत्ता उसकी शायरी से बढकर थी । अकबर ने उसे मलिक-उश-मुअर्रा की उपाधि दी थी । उसने १०१ ग्रन्थ लिखे थे । उसने कई मसनवियाँ लिखी और वह जहाँगीर का भी शिक्षक रहा । उसकी गद्यशैली बड़ी गानदार बड़ी जानी है । वह यूनानी दवाओं का भी बड़ा भारी हकीम था । उसके पास दर्शन, संगीत, गणित-ग्योतिष, गणित, कविता, हकीमी, इतिहास और धार्मिक साहित्य सम्बन्धी ४६०० बहूमूल्य पाण्डुलिपियाँ थी । फैजी की मसनवी और कबिताएँ, मसिखे और गज़ल बड़े मार्मिक हैं । उनमें एक गरिमा और गहराई है जो साधारणतः गज़ल में नहीं मिलती । उसकी रचनाएँ उसके पाण्डित्य के बोझ से बोझिल हैं । उसकी शैली सरलता और प्रेम भाव की सामान्य अभिव्यक्ति से ही युक्त न थी । फैजी असाधारण रूप से तीक्ष्ण-बुद्धि-सम्पन्न था, भारत और फारस में उसके आशुकवित्र और प्रयुत्पन्नमतिरिक्त की शक थी । धार्मिक मामलों में उसकी राय ही अकबर की सबसे अधिक मान्य थी तथा अपने भाई अबुलफजल के समान फैजी का भी अकबर पर काफी प्रभाव था । नाज़ीरी हाफिज की शैली पर सूफी हुन की रचनाएँ किया करता था । खानखाना की काव्यगुणज्ञता और उदार सरक्षण ने जाह्नुट हो नाज़ीरी क़यान (फारस) से भारत आए थे और खानखाना के दरबार में रहने लगे । भारत में अमीनी, शकीवी, और उरफी तथा दक्कन के बीजापुर दरबार के मलिक कुमी और जहूरी आदि समसामयिकों से उसकी प्रतिद्वन्द्विता थी । अकबर के समय का वह प्रधान गज़ल लिखने वाला शायर था । फारस के साईब और भारत के अर्दाबीन कालीन गालिब ऐसे शायरों ने नाज़ीरी की शीन रचना में शक स्वीकार की है । अन्तिम काल में उसकी रचना सूफी मत से अत्यन्त प्रभावित रही । बाद में वह जहाँगीर के दरबार में गया जहाँ उसका विशेष सम्मान हुआ । शैली की मिठास और शब्दा के नाद मोन्दर्य में वह विलक्षण था । उसके मसियों की कल्पा अप्रतिम है । विचार, भावना और मनोगत प्रवृत्तियों की दृष्टि से वह दूसरा हाफिज है । दिव्य या ईश्वरीय प्रेम की लगभग बड़ी भलक जो हाफिज में है नाज़ीरी में भी देखी जा सकती है । वे एक बड़ी सोमा तक हाफिज का आदर्श लेकर चले हैं । उरफी शीराज के रहने वाले थे । यही उन्होंने कवि के रूप में अपना जीवन आरम्भ किया । भारत आने पर पहले वे फैजी की प्रसिद्धि सुनकर उन्हीं के पास गए । बाद में वे हाफिज अबुल फतह के आश्रय में गए और उसकी मृत्यु के बाद खानखाना के साथ रहने लगे । जिसके पास रहे उसी की प्रशस्ति में कसीदे बड़े । कसीदे और गज़ल में उन्होंने ध्वनिपथ्य प्राप्त किया । खानखाना के आश्रय में तथा आगरे के काव्यमय वातावरण में उरफी की शायरी विशेष विकसित हुई । जहूरी ने मुरासान में अपने

युवावस्था का प्रारम्भिक भाग व्याकरण, साहित्य, ऋग्वेदान्त जैसी वा उत्तमोत्तम ज्ञान प्राप्ति करने में व्यतीत किया। कवित्व की ओर उनकी स्वाभाविक रचना थी। मज्द (ईराक), शीराज आदि में काफी समय रहने के बाद में भारत आए और अहमदनगर के बुरहान निवामशाह की सभा में रहने लगे। इसके बाद बीजापुर के शाह के यहाँ पहुँचे। बीजापुर के मन्नाकवि मलिक कुमी और फौजी स इनकी मित्रता हो गई। जहूरी की आकर्षक गीतों की बड़े-बड़े शायरों और विद्वानों ने प्रशंसा की है और कहा है कि परम्परागत फारसी गद्य और पद्य शैली में जहूरी ने नई जान डाल दी है। जोरहृष्टि में उमने हृदिमन फारसी शायर का मान सम्मान ऊँचा किया। उमरी अगदूत गद्यशैली का कमाल देखने योग्य है, उसकी छंदमय और रूपक दशनीय हैं। साकीनामा और कुल्लियात उनके वाक्यग्रन्थ हैं। कुल्लियात में कसीदे, मसनवी और रवाइया हैं। प्राचीन भाषा को उन्होंने वसाधारण नवीनता से प्रस्तुत किया है। उमकी गजलों में भी अपार मोन्दर्य और माधुर्य मिलता है। जहूरी की रचनाएँ कल्पनाश्रित हुया करती थी और आत्मकारिका के कारण आकर्षक। वह सतोपी प्रकृति का था और फौजी तथा खानखाना क मुगल दरबार में जाने के आमन्त्रणों के बावजूद भी उसने रुकन नहीं छोड़ा। अब्दुर्रहीम खानखाना अपने युग का महान् साहित्य सरक्षक था। अपने समसामयिक फारस, हिन्दुस्तान, मध्य-अफ्रिका, और तुर्की के शासकों में फारसी कला और साहित्य को प्रेम, प्रेरणा एवं प्रोत्साहन प्रदान करने वालों में वह अकबर से भी बढ़कर था। फारसी शायर फारसी शाहों के सामने उमरी साहित्यिक कद्रदानी की प्रशंसा किया करते थे। फारसी भाषा के शायर के रूप में वह अनेक पेशेवर दरबारी कवियों से बढ़कर था और 'रहीम' नाम से प्रवाहुपूर्ण कविता लिखता था। वह फारसी, अरबी, तुर्की, संस्कृत और हिन्दी में छन्द रचना करता था। वह तुलसीदास का मित्र था और उनकी कविता का प्रशंसक भी। अकबर ने उसका सालन पालन किया (उसका पिता वीरमखा की मृत्यु पर) और ऊँची में ऊँचा मिला दी। उसने अकबर की अतिमय सेवा की और उनकी मृत्यु के अनन्तर २० वर्षों तक जहाँगीर की भी सेवा में रहा। जब तक भारत में फारसी शायरी जीवित रहेगी उसका नाम चलेगा। बदायूनी, अबुलफडल, उरफी, नाजीरी आदि किनने समसामयिक विद्वानों एवं शायरों ने उमकी प्रशंसा की है। वह संस्कृत का भी योग्य विद्वान् था और हिंदी का भी लोकप्रिय कवि जिसके छन्दों का हृदय पर सीधा प्रभाव पड़ा करता था।

भारतीय और फारसी लेखन शैली तत्त्वतः एक थी। उनके आदर्श एक ही थे। उनमें भाषा की अलंकारिकता, चमत्कार प्रदर्शन की प्रवृत्ति आदि तत्त्व समान थे। यह सदा से फारस का सीमाग्य रहा है कि वह भारतीय फारसी शायरों और विद्वानों को प्रेरणा प्रदान करे जिन्होंने भारतीय राजदरबारों में साहित्यिक अभिरुचि का स्तर कभी गिरने नहीं पाया। यदि फारसी विद्वान समय समय पर निरन्तर भारत में आते रहते तो निश्चय ही भारत में फारसी शायरी का स्तर निम्नतर हो जाता। गद्य की शैली भी फारस में जैसी थी लगभग वैसी ही भारत में भी। वानान्तर में फारसी शायरों के प्रति मुगल शासकों की उदारता कम हो गई परिणामस्वरूप विद्वानों का फारस में भारत आगमन भी कम हो गया। यह एक कारण था जिससे फारसी साहित्य का स्तर धीरे-धीरे भारत में क्षीण हो गया। क्षीणमान सरक्षण के कारण भारतीय फारसी शायरों को फारस के फारसी शायरों और विद्वानों का

वैसा साहित्यिक गत्सय भी चुनम न रहा । कलन वे वहाँ की नवीनतम साहित्यिक प्रवृत्तियो, शैलियो और स्तर मे अग्रगणित रहे ।

अधिकांश मुगल वादनाह विशेषतः वावर (१५२६-३० ई०) जहांगीर (१६०५-३८ ई०) मुअज्जमशाह (१६६७ ई०) जहाङ्गरशाह (१७१२-१३ ई०) मुहम्मदशाह (१७१६-४८ ई०) अहमदशाह (१७८०-५४ ई०) बालमगीर द्वितीय (१७५४-५६ ई०) नाहआलम (१७५६-१८०६ ई०) और बहादुरशाह द्वितीय (१८३७-५७ ई०) कवि और विद्वान थे। अकबर, जहांगीर और शाहजहाँ फारसी और हिन्दी के कवियों और विद्वानों के उदार आश्रयदाता थे।

इस युग में फारसी ही राजदरबार की भाषा थी। यह वह युग था जब कि भारत में फारसी का अध्ययन और चर्च इतने उत्साह से था जितने उत्साह से स्वयं फारसी में भी नहीं था। भारतवर्ष में ऐसे जितने ही प्रसिद्ध इतिहासकार, अनुवादक, दार्शनिक, कवि, कोषकार और धार्मिक नेता हुए हैं — हिन्दू और मुसलमान दोनों जातियों के जो स्वच्छन्दतापूर्वक और बड़े अधिकार के साथ फारसी में लिखना करने थे। अकबर के समय से लेकर लगभग २०० वर्षों तक फारसी साहित्य की रचना में सभ्यता में भारतवर्ष सबसे आगे था, गुण और परिमाण दोनों दृष्टियों से। स्वयं फारसी भी भारत की तुलना में फीका पड़ गया था। अधिकतर शासक, नवाब और सरदार या सामन्त अपने नाम फारसी शायरों के प्रतिरिक्त हिन्दू राजकवि भी रखवा करते थे जो उनकी प्रशंसा के छन्द लिखते थे और अवकाश के क्षणों में उनका मनोरंजन करते थे। हिन्दी कवि अपनी रचनाओं की आश्रयदाताओं के लिए अधिकाधिक सुबोध बनाने के उद्देश्य से अधिकाधिक फारसी अरबी शब्दा और भावों का समावेश अपनी रचनाओं में किया करते थे। शासन और शिक्षा में तो केवल फारसी ही व्यवहृत होती थी। समस्त प्रशासकीय विवरण और पत्राचार फारसी में ही किये जाते थे और हिन्दू तथा मुसलमान सभी वायिक विवरण लेखक और इतिहासकार वेग में धूम-धूमकर अपने विवरण फारसी में ही लिखा करते थे। अकबर के माल या खजाना मंत्री टोडरमल के पहले सभी रिवाज हिन्दी में रखे जाते थे। उसने उन्हें फारसी में तैयार करने का आदेश दिया। उसने इस प्रकार सभी लिपि, मुशियाँ और पदाधिकारियों की जितने उसके स्वयंसेवक भी शामिल थे राजदरबार की भाषा फारसी सोखने को बाध्य किया। इसके फलस्वरूप हिन्दुओं को फारसी लिखने और पढ़ने का अभ्यास करना पड़ा जिसकी उन्हें इसके पहले जख्खर नहीं पड़ी थी। हिन्दुओं और उनकी भाषा पर इस आदेश का सीधा और गहरा असर पड़ा क्योंकि जब हिन्दुओं को मुसलमानों के मध्य मस्जिदों और मदरसों में जा आकर फारसी पढ़नी पड़ी। इसके परिणामस्वरूप आगरा और अवध के वायस्थों तथा पनाब, दिल्ली और आगरा के सत्रियों का एक वर्ग ही ऐसा बन गया जो पुस्तक पुस्तक फारसी लिखी और आगरा के सत्रियों का एक वर्ग ही ऐसा बन गया जो पुस्तक पुस्तक फारसी लिखी और सत्कृति में ही पलता चलता गया। इन लोगों ने हिन्दी पर विशेषतः बोलचाल की हिन्दी पर फारसी का प्रभाव बढ़ाने में बहुत सहायता पहुँचाई। १८ वीं सदी के प्रारम्भ में तो हमें फारसी के हिन्दू सिध्दक भी मिलने लगने हैं।

कारसी प्रभाव की व्याप्ति के और भी अनेक कारण थे—(१) राजमहलों और हरमों में हिन्दू स्त्रियाँ और मुसलमान शाहबादियाँ अपनी अपनी मायाओं का स्वतन्त्रता-

पूर्वक आदान-प्रदान किया करती थीं। राजमहलों के बाहर उच्च पदाधिकारी एवं सैनिक अधिकारी और सिपाही फारसी शब्दों और प्रयोगों का व्यवहार छावणियों के समीपवर्ती बाजारों में किया करते थे। उधर वणिज वर्ग भी विवेका ग्राहकों को अपनी ओर अधिकाधिक आकृष्ट करने के उद्देश्य से फारसी शब्दों की ज्यादा से ज्यादा व्यवहार करते थे। इससे सम्बन्धों की घनिष्टता और निबटना की अच्छी सम्भावना थी। (२) हिन्दू और मुस्लिम राज्यों में सन्देश भेजने और पत्र-व्यवहार की भाषा फारसी ही थी। (३) विवेका वर्ग की तथा एक विशिष्ट एवं भिन्न संस्कृति और स्वर के लोगों की भाषा होने के कारण लोग फारसी शब्दों के व्यवहार में किसी सीमा तक प्रसन्नता का अनुभव करते थे। फारसी एक मधुर भाषा भी थी तथा दिल्ली के आसपास की भाषा खड़ी, खुरदुरी तथा अविकसित भी थी। इसके अलावा लोग बनौर फौजन के या उन्मत्त होने की भावना से भी फारसी सीखते थे तथा एक नए जवान के आकर्षण और प्रलोभन में अपनी पुरानी भाषा की उपेक्षा भी करने लगे थे। (४) मुगल, टाटार, फारसी तथा अन्य मुस्लिम जातियों के लोग अपने साथ नई-नई कलाएँ, हुनर, पेसे, हस्तकौशल ले आए जिन्हें सीखने के लिए स्थानीय लोगों को इन शिल्पों से सम्बन्धित विदेशी शब्दों को ज्यों का त्यों ग्रहण कर लेना पड़ा। (५) धर्म परिवर्तन का क्रम भी चालू था और मुसलमान, फकीर, दरवेश और सूफी इस्लाम के प्रचार में सक्रिय भाग ले रहे थे। समस्त हिन्दी प्रान्तों में धर्म प्रचार के अधिकाधिक केन्द्र स्थापित किये जा चुके थे।

मोटे तौर पर औरगजेब के ज़माने के मध्यकाल से लेकर फारस और भारत के सम्बन्धों की समाप्ति के आभासकाल तक का युग 'जड़वा का का बाल' (Stagnation period) कहा जा सकता है। तैखन दीली सही मार्ग से च्युन तो नहीं होते पाई थी किन्तु शब्दार्थों की छोटी-छोटी समस्यूतियों की ओर लोग जाने का प्रयत्न अवश्य करने लगे थे। इस काल के तब में भी अतिशय आलसकारिकता, मुदीर्ष बाकपावली, प्रदर्शन प्रवृत्ति आदि के दर्शन होते हैं। ये सारे प्रभाव समतामयिक हिन्दी-भाष्य पर पड़े इनमें सन्देह नहीं।

रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा पर फारसी काव्य का प्रभाव

अनेक विद्वानों ने हिन्दी के मध्ययुगीन काव्य पर मामान्यत और रीतिकालीन श्रु गारकाव्य पर विशेषत, फारसी शायरी के प्रभाव की बात कही है। बात यह है कि हिन्दी साहित्य का मध्यकाल मुगलशासन काल के समानान्तर चलता है। मुगल बादशाहों के उत्कर्ष और पराभव के साथ-साथ हिन्दी साहित्य के भक्ति और रीतियुग समृद्ध हैं। ये मुगल बादशाह राजनीतिक तथा सांस्कृतिक परम्पराओं की दृष्टि से अर्द्ध फारस अथवा ईरान की परम्पराओं का पोषण करते चल रहे थे वहीं स्थानीय प्रभावों और परिस्थितियों से भी सामञ्जस्य स्थापित करते चल रहे थे। फारसी से आने वाले राजदूत तथा पण्डित अन्य देशों से आगत व्यक्तियों की अपेक्षा अधिक सम्मान के पात्र थे।¹ मुगल राजदरबार में अरबी-फारसी के बड़े-बड़े विद्वान् उपस्थित रहते थे और भारतीय भाषाओं के भी अनेकानेक पण्डित विद्यमान रहते थे, उदाहरण के लिये अकबर के ही दरबार में बहुत बड़ी संख्या में कवियों का अमण्डल जमा रहता था। कलेश, कुर्या होनराय, कम्बजदास, मूरदास, ध्यास, चन्द्रमान आदि कवि उसके दरबार में आया-जाया करते थे और उसके सम्पर्क में थे। चतुर्भुजदास ब्राह्मण, राजा पृथ्वीराज, राजा बासकराज, मूरदास, मदनमोहन, मनोहर कवि राजा, टोडरमल आदि उनके दरबार के स्थायीवृत्ति पाने वाले कवि थे। नरहरि, ब्रह्म, तानसेन, गग, रहीम आदि अकबरी दरबार के प्रतिष्ठित हिन्दी कवि थे। कियान, राजा बीरबल, गगानर आदि अन्य विदग्ध व्यक्तियों भी अकबरी दरबार की शोभा थे। जहाँगीर के दरबार के पुइकर (रमरतन के रचयिता) और बेइव मिश्र तथा शाहजहाँ दरबार के सुन्दर, कुलपति मिश्र, चिन्तामणि, कविन्द्र आचार्य आदि हिन्दी के प्रसिद्ध कवि हो गये

¹ History of Shahjahan of Dehli—Dr. Banarasi Prasad Srivastava, page 245

है। उत्तरपूर्वी मुगल बादशाहों ने आध्यात्मिक कवियों में बादा लाया, बग़दाद, बग़दाद, देव और विपरीत बग़दादों के नाम उल्लेखनीय हैं। फारसी के आध्यात्मिक कवियों की संख्या तो बहुत बड़ी है। एक ही व्यक्ति जब फारसी और हिंदी दोनों भाषा रचना करता था तो हिंदी कवि फारसी भाषा के बोधे नपक में जाते थे तब एक का दूसरे पर स्मर पड़ना दिल्कुल स्वाभाविक था और अनिवार्य भी। भाषा-विन फारसी भाषा के रचना में ये कवि: वे अपनी रचनाओं द्वारा फारसी कवियों का प्रभावित करते और उनकी रचनाओं द्वारा स्वयं प्रभावित होते चलते थे। यही वन छोड़-छोड़ शाहों और नवाबों जसोंगे और उनपक्षों की रचनाओं में भी था। शाहजहाँ के समय तक फारसी प्रभाव यहाँ की शास्त्र-सृष्टि पर प्रधान रूप से पड़ा रहा क्योंकि यहाँ के फारसी के पठितों का फारस के दिग्दर्शी और भाषा में पूरा रुचिकें बना हुआ था। औरगजेब के शासनकाल ने यह समर्थ शीघ्र ही गया तथा उत्तर में 'ह' का ह्रस्वनि से विकास हुआ जो अब तक दक्षिण में ही विशेष रूप से विकसित हो रही थी। औरगजेब की भाषा होने के साथ कुछ शास्त्र शास्त्र में फारसी की विशेष प्रोत्साहन मिला जिसे फलस्वरूप इन भाषा में प्रमुख परिवर्तन में साहित्य निर्यात गया। शाहजहाँ के समय में फारसी साहित्य रचना की दो पद्धतियाँ विकसित हो चुकी थी। एक शुद्ध फारसी शैली की फारस में जाये हुए था वहीं की बग़दादभाषा के हाकिमों द्वारा विशेष पक्ष की गई। दूसरी शैली की फारसी फारसी शैली जिसमें भारतीय शैली की छाया थी क्योंकि फारसी भाषा कात में आश्रय निराला भाषा कर चुकी थी और अपने अनुचित भाषा बालावस्था में बग़दाद रचना उनके नये सम्भव न था उसमें भारतीय भाषा और विचार जाने जाने तथा उनका चर्च और बल्य भी धीरे-धीरे भारतीय हो गया। फलस्वरूप उसकी एक विशिष्ट शैली और प्रवृत्ति विकसित हो गयी। इन शैली का स्वतंत्र अधिक विकास हुआ क्योंकि राजदरबारों में यह विशेष प्रभावित और प्रसिद्धि हुई। इन शैली के प्रतिनिधि थे अबुलफजल और अनुभवों से अबुल हमीद काहीरी मुहम्मद बरिद, बग़दाद और मुहम्मद नासि। एक बात जो विशेष दर्शनीय है यह यह कि पूर्वोक्त शास्त्र-विदों में तथा ईसा की १७ वीं शताब्दी पूर्वार्द्ध में बहुत बड़ी संख्या में फारसी भाषा का प्रभाव जानें रहे। अब्दुर र के ही समय में मुगल दरबार में फारसी, यही नया शैली भाषाओं के कवियों और विद्वानों का उद्भव लगा रहता था। मुगल दरबार की प्रधान भाषा फारसी थी। फारसी की जो शैली इस युग की दरबारों भाषा में विकसित हुई हिन्दी की दरबारों कविता उसने प्रभावित हुए बिना न रही। एक तो भारतीय फारसी शैली की धम्म-शास्त्र शास्त्राधिकारिता, अनवरूपपूर्ण शब्दावली आदि का रौनिन्दक में विशेष रूप से दर्शा हुआ दूसरे परास्मियान्ता की 'बनीया' वाली शैली प्रभावित ने रौनिन्दकाल कविता में बनी-बार कर की। शाहजहाँ के समय में फारसी भाषा की भाषा का स्मर कुछ हुआ ही गया था। मौलिक प्रतिभा, श्रेष्ठ साहित्य के उदात्त स्वर और विचारमौलता इनमें वन हो गई थी। अनवरूप शब्द-सौजन्य, अनिवार्यता-सौजन्य तक ही प्रायः उनकी कला संमित रहती थी। मौलिक प्रतिभा के बनाव में उन्होंने फारसी की परम्परा शैली की रचनाओं की अनुवृत्ति-भाव की। फारसी गद्यों के सुनोदुर्लभ, शीघ्र परस्पर, संग मजबूत आदि का ही वर्णन हुआ। शास्त्र-प्रवृत्ति-प्रिय शाहजहाँ की शास्त्र में बनी-बार शब्द निर्यात जाते थे और प्रचल होकर यह उन्हें स्वयं और स्वयं राशि का मुद्रादान बिना करता था।

सौग दाह या राजकुमार की वर्षगांठ, विभिन्न पर्वों तथा उत्सवों के अवसरों, विहासना-रोहण, पुत्रजन्म जादि प्रसंगों की प्रतीक्षा किया करते थे। फारसी के साथ-साथ संस्कृत और हिन्दी के कवि नया विद्वान भी ऐसे अवसरों पर पुस्तुत हुआ करते थे। इस प्रकार की परिस्थिति और प्रवृत्ति का प्रभाव हिन्दी कवियों पर पड़ना स्वाभाविक था। लगभग ऐसा ही वालावरण इस युग के अन्यान्य छोटे-मोटे दरबारों में भी था। संस्कृत और हिन्दी के अनेकानेक कवि एवं विद्वान मुगल दरबारों में आयित कवि के रूप में सम्मानित हुए। साहजहाँ ने एक ओर जहाँ मुगल रंगीनियों में अपने दरबार को रंग देना चाहा वही दूसरी ओर सम्भवतः अकबरी परम्परा और बाबी मुबारज दारा की सहिष्णु नीति के परिणाम स्वरूप उसने भारतीय कलाविदों को संरक्षण प्रदान किया। इस प्रसंग में सुन्दरदास, चिन्तामणि, निर्णयमिन्धु के रचयिता कमलाकर भट्ट और ऋग्वेद के व्याख्याता बबीन्द्राचार्य के नाम उल्लेखनीय हैं। संस्कृत के प्रसिद्ध आचार्य पंडितराज जगन्नाथ तथा व्यासिषाचार्य विद्यानाथ एव वेदव्यास और हिन्दू विश्वको के अत्यन्त व्यक्तित्व एव आचार्य मित्र मित्र साहजहाँ के युग के कवि और पंडित थे।^१

शृंगार काल का काव्य फारसी की स्पर्धा में लिखा गया काव्य है

मुगल दरबार में एक विशेष प्रकार का दरबारी साहित्य फारसी भाषा में लिखा गया जिसका गहरा प्रभाव हिन्दी के समसामयिक काव्य साहित्य पर पड़ा। वह इस रूप में कि जीवन के व्यापक तथ्यों, वस्तुओं और व्यापारों की ओर हिन्दी कवियों की दृष्टि न आकर 'राजप्रशस्ति' और 'शृंगारवर्णन' तक ही सीमित रह गई दूसरे जिस प्रकार समसामयिक भारतीय फारसी काव्य परम्परा ने फारसी की प्राचीन परम्पराओं से काव्य की प्रेरणा ग्रहण की उसी प्रकार हिन्दी कवियों ने समस्त संस्कृत के प्राचीन काव्यशास्त्र की समृद्ध परम्परा की। उन्होंने उसी का अनुकरण करना शुरू किया। डा० सावित्री सिन्हा ने इन सम्बन्ध में ठीक ही लिखा है कि प्रदर्शन तथा शृंगार प्रदान जीवन दर्शन की अभिव्यक्ति के लिये किसी परम्परा का अवलंबन आवश्यक था, क्योंकि शून्य वर्तमान अतीत का सहारा लेकर आगे बढ़ना है। मुगलदरबार तथा उसके प्रभाव से सामाजिक संरक्षण में जो हिन्दी कविता पल्लवित हुई उसे फारसी की स्पर्धा में रखे जाने योग्य तथ्यों का अनुशीलन अपने देश की साहित्यिक परम्पराओं में करना पड़ा। गजल शृंगारिकता, गुल्लोतुलबुल, शीरी फरहाद और लैला मजनून की साहित्यिक प्रेम की परम्परा भाँग में नहीं थी। भारतीय नायक के आदर्श राम और कृष्ण थे और नायिकाओं की भीता तथा राधा। राधा के परकीया रूप में भी भागवत और चान्दनी की ज्योत्स्ना भावना और मोर्दान अधिक था। फारसी काव्य की विलासमयी नायिकाओं की तुलना में नायिका-भेद की श्रेणियों में बद्ध नारी सौन्दर्य को ही रखा जा सकता था। इसी प्रकार किसीदा स्पर्धा में हिन्दी में राजश्रुति का महत्त्व बढ़ने लगा। व्यक्तिवादी राजतन्त्र में राज दरबार की रचि का प्रभाव तत्कालीन साहित्य, कला जीवन के विभिन्न क्षेत्रों में स्पष्ट लक्षित हो रहा था।^२ शैलीगत अनुकरण और प्रदर्शन की प्रवृत्ति

^१ हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास : पष्ठ भाग, पृ० ४-५

^२ हिन्दी साहित्य का बृहद् इतिहास - पष्ठ भाग, पृ० ५-६

का उल्लेख और उनके कारणों की विवेचना तो पहले ही की जा चुकी है जिससे यह भी स्पष्ट हो जाना चाहिये कि आयाससाध्य अलंकरण, चमत्कार-प्रदर्शन, शब्दाडंबर और राज-प्रशस्ति-प्रधान काव्य के आधिक्य का कारण एक बड़ी सीमा तक फारसी काव्य की तत्कालीन शैली और वातावरण ही है।

एक अन्य तथ्य जिसे लहयनर आचार्य विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने फारसी प्रभाव का सनेत किया है वह है रीतिबद्ध और स्वच्छन्द उभय प्रकार के काव्यों में प्राप्य 'खडिता की उत्क्रियों' की अधिकता तथा एक सीमा तक तत्कालीन काव्य में प्राप्य नायिका भेद की कविता का कारण भी फारसी की प्रतिस्पर्धा ही थी। वे लिखते हैं 'बात यह है कि जो कवि दरबारी थे, उन्होंने तो 'उर्दू' या फारसी की काव्य-रचना के रकीबों और भागूकों के जोड़ तोड़ में खडिता की दरबार में पेश किया। भारतीय परम्परा में उन्हें खडिता की उत्क्रि ही उससे मिल खाने वाली दिखाई पड़ी। स्वच्छन्द कवियों ने इनका ग्रहण इसी से किया कि प्रेम विषय के लिये उन्हें भी भारतीय काव्य पद्धति में यही बात अनुकूल दिखाई पड़ी। फारसी ढंग का प्रेम वे (रसखान, आलम, ठाकुर, घनानन्द आदि) देशी प्रणाली के अभिमानी होकर दिखा नहीं सकते थे, प्रेम की गंभीरता पर भी तो उनकी दृष्टि आरम्भ से ही थी, अतः रीतिबद्ध कवियों का यही काव्यार्थ उन्हें सुझोते का जान पड़ा।'

फारसी की विदेशी कविता राज दरबारों में विशेष सम्मानित हुई थी, जनसाधारण में भी उसके प्रति कुछ रचि जगो और लोगों के हृदय में आकर्षण पैदा हुआ क्योंकि उसमें एक नवीनता थी और वह अधिकारी वर्ग की भाषा थी। मुगल बादशाहों के दरबार में फारसी शायर तो हुआ ही करते थे हिन्दी और संस्कृत के विद्वान और कवि भी सम्मानित पदों की सोभा बढ़ाया करते थे। राजदरबारों में जिस प्रकार की शृंगारी शायरी फारसी कवियों के द्वारा सुनाई जाती थी उसकी बराबरी पर पहुँचने के लिये हिन्दी के कवियों को भी मुक्तक शृंगारी रचनाएँ लिखनी पड़ती थीं। कविता के इन अलाड़ों में प्रतिस्पर्धा की भावना स्वाभाविक थी। किसी भी भाषा का कवि अपनी भाषा को नीचा नहीं देख सकता था और अन्य भाषा की हेकड़ी नहीं सह सकता था। इस कारण बहुत सारी रचनाएँ जोड़ तोड़ पर लिखी गईं। इस जोड़ तोड़ की भावना ने तथा राजदरबार की शृंगारी कविता के वातावरण में हिन्दी कवियों को नायक-नायिका-भेद की ओर अप्रसर होने की बाध्य किया। परम्परा के अनुकूल अन्य कोई विषय उनके पास न था। नायक-नायिका-भेद तो वैसे नाट्यशास्त्रीय विषय है किन्तु इस दरबारी प्रतिस्पर्धा के कारण वह नाट्यशास्त्र से हटाकर स्वतन्त्र विषय के रूप में ग्रहीत हुआ और कवि पृथक्-पृथक् नायिकाओं को लेकर काव्य रचना में प्रवृत्त हुए। हिन्दी में नायिका-भेद विषयक काव्य के विकास का कारण एक बड़ी सीमा तक मुसलमानी दरबारदारी कही जा सकती है। १० विदयनाथ प्रसाद मिश्र ने तो संस्कृत में नायक-नायिका-भेद के काव्य की अविनता का कास भी मुसलमानी शासन-काल ही बताया है।'

१ घनानन्द प्रभावली : वाङ्मय, पृ० ४७

२ शृंगारकाल, पृ० ३८०

हिन्दी की शृंगारी कविता में परकीया प्रेम की परंपरा नहीं थी। सपत्नीक-भाव का रचनाएँ अवश्य थी जिसमें ईर्ष्या-अमर्ष, डाट-पटकार, मान ब्यादि की व्यंजना दृष्टा करती थी किन्तु परकीया और गणिका प्रेम का चलन था। प्रपञ्च और मुक्तक दोनों प्रकार के काव्यों में यही बात मिलेगी किन्तु यह फारसी साहित्य के संपर्क का परिणाम है कि हिन्दी में भी परकीया प्रेम का वर्णन विशदता से होने लगा। एक माशूक के अनेक रकीब तथा माशूक की प्राप्ति के लिये अनन्त कष्टों के सहन को जैसी पणाली फारसी काव्य में वर्णित है उसकी बराबरी की चीज हिन्दी के कवि दरबारी महफिलों में सभी प्रस्तुत कर सकते थे जब वे नायक-नायिका-भेद के मनोरम, रंगीले और हृदयवाही प्रसंगों को अपने काव्य का विषय बनाते। देसी परंपरा की दूसरी कोई चीज उसकी बराबरी पर नहीं रखी जा सकती थी। हिन्दी के कवि भी फारसी शायरी के जोड़ को चीज प्रस्तुत कर सकते हैं यही भावना नायिका-भेद की रचनाओं की प्रस्तुत करने के मूल में थी। रीति काल के स्वच्छन्द कवियों में बिरह वर्णन की अधिकता और प्रेम की विषमता का जो विस्तार मिलता है उसका कारण भी फारसी काव्य में ही ढूँढा जा सकता है। रीति-स्वच्छन्द कवि रीतिबद्ध कवियों के समान मुगलदरबारों के दंगल में नहीं पड़े फिर भी समसामयिक प्रभाव उन पर स्पष्ट ही है।

सूफी प्रभाव—स्वच्छन्द कवियों में पाई जाने वाली बिरह की प्रधानता का कारण फारसी काव्य की वेदना-विवृति और सूफियों के 'प्रेम की पीर' में देखा गया है। स्वच्छन्द कवियों का लौकिक प्रेम फारसी के कवियों की वेदना की अभिव्यक्ति से प्रभावित है और उनके काव्य में जो बिरह की अधिकता का वर्णन है वह भी फारसी शायरी की व्याप-निवेदन शैली से प्रभावित है और जिस प्रकार अलौकिक सत्ता के इशक में फारस के सूफियों ने प्रेम की पीर का वर्णन किया है उसी प्रकार स्वच्छन्द कवियों ने भी योपियों की कृष्ण के प्रति बिरहपूर्ण पुकार का वर्णन किया है। कृष्णभक्ति में गापियों की बिरह दशा वाले प्रसंग इन कवियों ने कविपूर्वक उठाये क्योंकि उसके मान्यम में वे अपनी निजी प्रेम व्याप और बिरह दशा के निवेदन में सफल हुए। परन्तु सगुण का महारा जेने के कारण इनमें रहस्य भावना (रहस्यवाद) का प्रभाव न हो सका। सूफियों की शायरी में वर्णित 'प्रेम की पीर' का प्रभाव हिन्दी काव्य पर कदापक रुख से पड़ा—हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों पर तो पड़ा ही निर्गुण सत्ता और कृष्णभक्त कवियों पर भी पड़ा। सूफियों की प्रेम भावना की मूल विशेषता लौकिक प्रेम द्वारा अलौकिक प्रेम के उच्चतर सोपान पर पहुँचना, इशक मजाजी द्वारा इशक हकीकी की उपलब्धि के सिद्धान्त घनब्रानन्द, रमबान और बीजा में देखे जा सकते हैं। बीजा न ती साफ ही लिखा है कि 'इस्क मजाजी में जहाँ इस्क हकीकी शुरू' किन्तु रसखान और घन-साफ ही लिखा है कि 'इस्क मजाजी में जहाँ इस्क हकीकी शुरू' किन्तु रसखान और घन-सानन्द ने इसे दूसरे तरीके से कहा है। रसखान ने कहा है कि साधारण प्रेम के बिना ईश्वरीय प्रेम का आनन्द नहीं आता। घनब्रानन्द ने कहा है कि ईश्वरीय प्रेम-आनन्द की एक चंचल सहर में समग्र विश्व प्रेम-परिपूर्ण हो रहा है और उसी प्रेम नगर के एक कण में घनब्रानन्द के हृदय में सुजान के प्रति इतना प्रगाढ़ अनुराग आ गया है। ये लोग कहते हैं—

(क)

आनंद अनुभव होत नहि बिना प्रेम जग जान ।
कै यह विषयानंद के ब्रह्मानंद बखान ॥

(रसखान)

(ए) ताकी कोऊ तरल तरंग सय छूट्योकन,
 पूरि लोक लोकनि उमगि उफनायो है ।
 सोइ धनधानद मुजान सागि हेत होत,
 ऐसैं मयि मन पै सरूप ठहरायो है ॥ (धनधानन्द)

डा० यच्चनसिंह ने भी कहा है कि स्वच्छन्द काव्य परम्परा को अपना रूप निमित्त करने में मूफियों की 'प्रेम की पीर' से काफी बल मिला।^१ उसके कारण 'रीति-स्वच्छन्द कवियों' की कविता में एक नई तड़प पैदा हुई जो धनधानन्द की ऐसी रचनाओं में देखी जा सकती है।

अतर हो किचो अत रहौ हग फारि फिरौ कि अभागनि मीरौ ।
 प्रागि जरौ अकि पानि परो अब कैंसी करौ हिय का विधि धीरौ ।
 जौ धनधानद ऐसी रची तौ कहा बस है अहो प्राननि पीरौ ।
 पाऊं कहा हरि हाय तुम्हें घरनी में घसो कि अकालहि चीरौ ॥

स्पष्ट ही यह रहस्यात्मक प्रवृत्ति की भन्तक जहाँ तहाँ सूफी भावना और कारसी साहित्य की प्रेरणा से ही इन कवियों में आई है।

परिस्थिति और आदर्श-साम्य

फारसी और स्वच्छन्द धारा ने कवियों के जीवन में, उनके जीवन की परिस्थितियों और आदतों में अनेक बार आश्चर्यजनक साम्य मिलता है। जीवनगत स्थितियों और आदर्शों की समानता भी एक से उद्गारों और भावों के जनन का कारण हो सकती है। एक सी परिस्थिति और मनस्थिति में पड़ा हुआ व्यक्ति अपने हृदय की एक सी अभिव्यक्ति भी करे तो आश्चर्य नहीं। उदाहरण के लिए अत्तार और रसखान के जीवन की परिस्थितियाँ बहुत कुछ एक सी थीं। अत्तार उस युग में रह रहे थे जब फारस में ईरान मंगोल आक्राताओं के प्रहारों का शिकार हो रहा था। भीषण हलचलों के उस विग्रहकाल में भी यह प्रसिद्ध सूफी कवि अपना मानसिक सन्तुलन बनाए रहा। इधर प्रसिद्ध ही है कि साहूबी के लिए जो ग़दर बिल्ली में हुआ उसके माधुर्य दर्शन होते हुए भी रसखान अपने मन का सन्तुलन बनाए रहे। खून बराबरे के वातावरण के बीच भी ये कवि अपने कर्त्तव्य से अविचलित रहे। इमफहान के कमाल-अल-दीन-इममाईल और धनधानन्द के जीवनगत परिस्थितियों का साम्य भी कम आश्चर्यजनक नहीं। कमाल की रजाइयों से पता चलता है कि उसका प्रेम दुखद एवं दुखात था, उसका प्रेममात्र उसके प्रति अत्यन्त घूर और झूठा था जिसके फलस्वरूप निराश और भग्न हृदय कमाल को इसफहान छोड़ना पड़ा और जब इसफहान छोड़कर दौड़े हुए दिल से वह जाने लगा तो उस पुरषों ने जिन्हें उसने सहायता पहुँचाई थी और वे स्त्रियाँ जिन्हें उसने प्यार किया था उनका मज़ाक उड़ा रहे थे। इसी कारण से जो रीस, बसक या येदना कमाल की रजाइयों में मिलती है उसमें बड़ा दर्द है और बड़ा सम्मोहन भी। कमाल का एक ही विषय है प्रेम की पीर और प्रेम की अदम्य तृप्ता जो मौत पर भी विजय प्राप्त करती है। कमाल के हृदय का सारा इतिहास उसके काव्य में विवृत है। बिलकुल यही

^१ रीतिकालीन कवियों की प्रेमव्यञ्जना : पृ० २८८

हाम घनआनन्द ना है । कूर शिम से प्रेम कर ही घनआनन्द को प्रेम का पपीहा बनना पड़ा था और विरह तथा मसन लासमा के भावों से उनका काव्य भी जोत-जोत है । आश्चर्य की बात तो यह है कि बगल भी घनआनन्द के ही मगान मगोल आक्रमकों द्वारा की गई जनहत्या में मारे गए । नज्म-अल-दीन दया नाम के सूफी शायर भी मगोल आक्रमण के ही शिकार हुए थे । फारसी के महान् और विद्वन्विश्वान शायर सादी ने 'गुलिस्ता' और 'बिस्त देव' की 'शृङ्गार बत्तीसी' लगभग एक ही परिस्थिति में लिखी गईं कीर्तियाँ हैं । महाराज मानसिंह एक बार चित्तविनोदनार्थ उपवन में जाकर रहने लगे । वन की शृंगार में उन्होंने पुष्पों का जो विकास देखा उनकी ओर सुरभि का जो प्रसार देखा उसे देखते हुए उन्होंने बहुत दिन बड़ी काट दिये । उनमें इस प्रकृति शोभा का प्रति अनुराग से प्रेरित बहुत सी रचनाएँ शृंगारलतिका में भी मिलेंगी । शृंगार बत्तीसी प्रकृति के बीच रहकर लिखी गई कीर्तियाँ हैं । गुलिस्ता के लिखने की प्रेरणा भी सादी को एक पुष्पोद्यान से ही मिली जहाँ वे बसत के उन्नत पुष्पों का मगान देख रहे थे और उन्हें समस्त वामवी निशा उसी सुरभि-मन्दिर उद्यान में काट देनी पड़ी थी ।^१ यह परिस्थितिगत साम्य इनके काव्यों में भावगत साम्य प्रस्तुत करने की सम्भावना से गमित तो है ही वैसे निश्चित प्रभावों की घोषणा करना सम्भव नहीं है ।

रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा पर फारसी काव्यपरम्परा के प्रभाव का एक और कारण है वह यह कि ये सभी स्वच्छन्द शृङ्गारी कवि न्यूनधिक रूप से फारसी वातावरण में रहे और फारसी भाषा और शायरी का ज्ञान तो निश्चय ही सभी को था । रसजान, आलम, घनआनन्द ही फारसी के वातावरण में ही पले और बड़े तथा ठाकुर और बिजदेव फारसी के जानकार ही थे । रहे गये बोधा, उन पर तो फारसी की रसत मयसे ज्यादा है जो किसी किसी की राय में बाजाहपन तक पहुँच गई है ।

आलम पर फारसी प्रभाव

अकबर के समय में आलम ऐसे पढ़े लिखे व्यक्ति को फारसी की जानकारी न होती यह कैसे सम्भव था ! आलम जन्म से ब्राह्मण रहे हों परन्तु जिस मुसलमानों वातावरण में उन्हें रहना पड़ा वह फारसीमय था । वे मुसलमान हो गये थे यह बात उनके फारसी ज्ञान की ओर भी पुष्ट करने वाला प्रमाण है । इना ही नहीं यदि इन्हें फारसी भाषा और काव्य परम्परा का अच्छा ज्ञान रहा हो तो भी कोई आश्चर्य नहीं । शैल न तारी कोई अन्य 'वक्ती वक्तीनाकोमलागी' रही हो इन्होंने मुसलमान बनना तो स्वीकार ही कर लिया था और फिर 'शैल' भी कहलाने लगे थे । मुसलमानों के 'शैल' विशिष्ट अर्थात् व्यक्ति ही कहे जाते हैं फिर वे तो 'शैल आनम' ही नहीं 'शैल साई' तक पुकारे जाते थे । अपने समाज में इन्हें अच्छी मर्यादा हासिल थी । हिन्दी विद्वानों ने भी इन्हें फारसी का ज्ञाता कहा है । लाला भगवानदीन ने फारसी भाषा और साहित्य विषयक इनके अच्छे ज्ञान का होना स्वीकार किया है ।^२ इनके रेषतो से यह वाद प्रमाणित भी होती है ।^३ देखता आरम्भ में मुसलमनद्वारा की

^१ Classical Persian Literature

^२ आलम केनि : जीवन वृत्त, पृ० ६

^३ आलम केनि : छन्द सङ्घ, २६६-२७३

भाषा भी फलतः उसमें रचना करने वाला फारसी-अरबी प्रभाव से मुक्त नहीं रह सकता था। परस्वरूप यह फारसी प्रभाव आलम के काव्य के बहिरंग (भाषा पक्ष) ही नहीं अन्तरंग (स्फिरिट) पर जहाँ-तहाँ देखा जा सकता है। आलम पर सूफी शायरी का प्रभाव भी स्वीकार किया गया है और उनमें सूफी परम्परा के प्रेम की पीर का होना माना गया है। डा० जगदीश गुप्त लिखते हैं कि इनके अनेक मुक्तक ऐसे हैं जिनमें भावात्मक तीव्रता कथन की अतिशयता के साथ मिलकर सूफी काव्य की प्रवृत्ति का आभास देती है। यह तत्त्व ब्रजभाषा के रीतिमुक्त अन्य प्रेमों कवियों में भी उपलब्ध होता है।^१ आलम के माधवानल कामकंदला को तदयकर किन्हीं-किसी ने तो आलम को सूफी तक कह दिया है। श्री उदय-शंकर शास्त्री ने अपने एक शोध निबंध में बतलाया है कि आलम रचित माधवानल कामकंदला में जिस प्रकार प्रेम की अद्वैत चर्चा की गई है और प्रारम्भ में जिस प्रकार परब्रह्म (करतार) की चर्चा, फिर मुहम्मद साहब की, फिर उनके चार खलीफ़ानों की और फिर अपने गुरु (सैयद मुहम्मदशौम) की बर्तना की है, उसके बाद साहेबक जगवर और आश्रय-दाता टोडरमल का उल्लेख किया है तथा व्याकरण से पूर्व उनकी विषयवस्तु और पद्धति का संकेत किया है वह सब मसनवी पद्धति की सीज है। श्री शास्त्री ने तो आलम के जन्मजात मुमलमान होने की ही संभावना व्यक्त की है।^२ इन तथ्या से आलम पर फारसी शायरी और काव्यपरम्परा के प्रभाव की बात और भी पुष्ट हो जाती है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी यह बात स्वीकार की है कि 'कहीं-कहीं फारसी की शैली के रस बाधक भाव भी इनमें मिलते हैं'।^३

रसखान पर फारसी प्रभाव

रसखान जन्म से ही मुमलमान थे और फारसी उनकी मातृभाषा थी फिर वे सहृदय रसज्ञ थे और काव्य परम्पराओं के भी ज्ञाता। यह कहा ही गया है कि श्रीमद्भागवत का फारसी अनुबाध पढ़कर उनका मन श्री कृष्ण और कृष्णदास की ओर आकृष्ट हुआ फलस्वरूप यह स्वाभाविक था कि फारसी भाषा, शैली और सहजा शायरी जपनी पड़े रही हो परन्तु यह प्रभाव उनमें कृष्ण प्रेम और कृष्णदास के भक्तिपूर्ण वातावरण के कारण बहुत प्रत्यक्ष नहीं होने पाया है फिर भी जगद-जगद् इमकी भक्तवत् देखी जा सकती है। जैसे उनकी इस प्रकार की उत्तियों में जहाँ वे कहते हैं कि प्रेम-प्रेम तो सब कोई कहते हैं परन्तु उसे सरल समझ लेना मूल होगी। प्रेम का फटा बहुत कठिन होता है, उसमें प्राणी की अकथनीय तडपन सहनी पड़ती है। वेदना में सारा भर खलती रहनी है किन्तु प्राण नहीं निकलने पाते। इस प्रेम के पास या पदे में पड़कर जो मर जाता है वही खमर हो जाता है। इस प्रेम के मर्म को जो जान लेता है वही प्रेम के पास की मृत्यु के लिये मयल उठता है तथा इसी प्रकार और भी—

१ रीतिगाथ्य संग्रह, पृ० ३३५ और ३३७

२ हिन्दी अनुशीलन - धीरेन्द्र वर्मा, विशेषांक, पृ० ४५८

३ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३०४

कोउ याहि फाँसी कहत, कोउ कहत तरवार ।
नेजा, भाला, तीर कोउ, कहत अनोखी दार ॥
ये एतौह हम सुन्यो, प्रेम अजबो खेल ।
जावाजी बाजी जहा, दिल का दिल से मेल ॥
सिर काटो, छेदो हियो, टूक टूक करि देह ।
पे याके बदले बिहसि, वाह वाह ही लेह ॥
अकथ कहानी प्रेम की, जानत संली खूब ।
बो तनहू जह एक मे, मन मिलाइ महबूब ॥

घनानन्द पर फारसी प्रभाव

घनानन्द के काव्य पर फारसी भाषा, काव्य और वातावरण तीनों का काफी प्रभाव पड़ा है और यह प्रभाव उनकी भाषाशैली और वक्तव्य तीनों पर लक्षित किया जा सकता है। फारसी वास्तविकी की भाषा थी। मुहम्मदशाह रंगीले के दरबार का वातावरण उसी भाषा और सङ्कृति से ओतप्रोत था। ये उनके मीरपुरी या शासकलम से फिर तो इनके तीर तरीके, तहजीब, भाषा, बोलचाल सभी पर फारसीयन का प्रभाव स्वाभाविक था। फारसी शब्दावली का प्रयोग यो तो उनकी सभी कृतियों में थोड़ा बहुत मिलना है किन्तु इस दृष्टि से उनकी 'इकबलता' दर्शनीय है जिसमें व्यवहृत फारसी शब्दों के उदाहरण इस प्रकार हैं—जानी, दिलजान, हुस्न, आम्कि, चरम, मार, बूचो, निशानी, महबूब, चिमत, बेदरद, करद (छुरा), बेगीर, जहूर, तश्शीर (चूक, अपराध), मयहरो, हज़री, सराबी, गरीब, अरज, जिगर, पाक, बेनिसाफ (बिनासाफ), दिलशार, तलब, इलम खुमी, सहर, कहर, करेज, तीर, अज़ब, खूनी, तलफत, जुलम, मगजदार, देपरवाही, जाहर, चपक, नोक, नजर, नसा, कभीसेँ (विचिन्ता) आदि। घनानन्द के समस्त काव्य में यो फारसी शब्दावली परिमाण में अधिक नहीं फिर भी फारसी काव्य की प्रवृत्तियों की छाप इनकी रचना शैली पर बहुत स्पष्ट है। फारसी की शैली का प्रभाव दिखलाने के लिये 'इकबलता' के साथ साथ 'वियोग बेलि' का भी नाम लेना पड़ेगा जहाँ शैली का प्रभाव बहुत स्पष्ट है और जैसा कि फारसी शब्दों के प्रयोग के सम्बन्ध में कहा गया है फारसी शैली की अभिव्यक्ति भी इन्हीं दो कृतियों तक सीमित नहीं है, सभी कृतियों में लक्षित की जा सकती है। वियोग बेलि प्रज-भाषा में लिखित होने पर भी फारसी छन्द में लिखी गई है।^१ कुछ पंक्तिपा देखिये—

रंगीले हौ छबोले हौ रसीले । न जू अपनीन सो हूँ गसीले ॥
तुम्हें बिन क्यों जिये तुम हो बिचारी । बचें कैसें कहीं तुम हो नू मारी ॥
लगी नोके सबे बिधि प्रान सगी । तिहारी मीन हूँ प्यारे तरंगी ॥
रही नोके अज घनस्याम प्यारे । हमारे हौ हमारे हो हमारे ॥
बडाई भूढ़ अब पायनि परेगी । कहौ जोई अज सौई करेगी ॥
तिहारी इंच कछू क्योंहू जियंगी । विरह-घायल हियो क्यों त्यों सियंगी ॥

^१ डा० राजेश्वर प्रसाद जलुवेदी : रीतिकालीन कविता एवं भृगार रस का विवेचन, पृ० ३८०

छबीले छंत तुमकोँ पोर कानी । बिया की क्या तें छतिषां जु पाकी ॥

सजीवन साबरे सब धौं टरीगे । मरें साधा बिरह बाधा हरीगे ॥ (विमोगवेलि)

यहाँ वृण की रगीले, छबीले और रसीले बहने में फारसी रीती की ही अभिव्यक्ति है । इसी प्रकार फटे हुए या बिरह में घायल हृदय का सोया (सिला) जाना, बिरह की वधाओं से छानी का पक जाना आदि फारसी प्रभाव ही समझना चाहिये । फारसी में प्रेम या बिरह का वर्णन करते हुए जिस प्रकार की अत्युक्तिपूर्ण रीती का प्रयोग किया जाता है वैसे ही घनशानन्द ने भी किया है । बिजली के समान मागूक की झलक भी न मिलना, बिरहों के धुरे से हृदय का क्षत-विक्षत होना, कलेजे का मान खोद खोद कर निहालना, दिल में जहर घोलना आदि का बराब फारसी धायरी का ही प्रभाव है क्योंकि भारतीय काव्य परम्परा में प्रेम-व्यथा का ऐसा जुगुप्सा जनक चित्रण नहीं किया जाता—'फारसी की धायरी में मागूक की याद में कभी दिल में जग लगाई जाती है, कभी ज़िगर के टुकड़े किये जाते हैं, कभी कलेजे को छिरचें निहाली जाती हैं।' प्रेम की व्यञ्जना में इस प्रकार के कथन घनशानन्द में खूब मिलेंगे—

(क) पूटै घटा चहुँघा घिरि ज्यौं गहि काटै करेजो कत्तापिन कूरें ।

(ख) कारी कूर कोकिला । वहाँ को कूर काटति री

कूबि कूबि लवही करेजो दिन कोरि सं ।

(ग) बिछुरें दिन साति मिले हूँ न होति, छिदी छतिषा अहुलानि-छुरी ।

(घ) पाती मधि छानी-छन लिखि न लिखाए जाहि,

काती लै बिरह घानी रीने जैसे हाल हैं । (सुजान हित)

(ङ) सैत-रटारी जामिन्-उर पर लै लाग झुक झारी है ।

महर-महर प्रजपद दार दी जिद असाडी प्यारी है । (इरवत्ता)

(च) मुघराई सार सौं मुघारि मनि जनि कमि,

बर ही में निर्म निनदारी फिरत हैं ।

तेरे नैन सुभट चुहट चोट लागे बोर,

गिरिघर धीरता कै रिखा करत हैं ॥

यह बात कही जा चुकी है कि घनशानन्द मुहम्मदग़ाह रगीले के और मुशी (ग्राइवेट सेजेंटरी) के फलस्वरूप उन पर दरबारी बानावरण और मुग़ल रहन सहन, आचार विचार और मन्धता की छाप का पड़ना स्वाभाविक था । घनशानन्द के बिरह वर्णन में दरबारी रंग रंग की भव्य स्पष्ट है । उमने वहीं मन्थान का वर्णन किया गया है तो कहीं बीगा की भीड़ का । इन्हीं प्रकार सौँझी, टाँझी आदि शब्दों के अवरुद्ध भी मुग़लशानी दरबार के वातावरण का सूचन करते हैं—

(क) आनद-आसन्न-पुमरे नैन मनोज के चोजनि जोज प्रचंडित ।

(ख) मादिक् रूप रगोने सुजान को पान जिपे छिन की न छनै बरे ।

भूल की सौँपि तयं जु रज्ज मुग़ि बटू की कानि कनौडत कं बरे ॥

- (ग) जान के रूप सुश्राय के नैवनि जैरि बगो यवजोष है लौंडी।
हाम्य दई न बिमासी गुन कछु, हे जग यागति भेट की झंडी ॥

(गुजानहित)

फारसी में सूफी दर्शन और विचारधारा से सम्बन्धित काव्य प्रभुन परिमाण में लिखा गया है जहाँ मजाबी इस्क (मीनिक प्रेम) के गहरे इकीकी इस्क प्रभुन (जलौकिक प्रेम) की साधना की गई है। फतवानन्द का सारा जीवन इसी धौकी की प्रेम-माया का सुन्दर दृष्टान्त है, मुजान बँदश के प्रेम ने उन्हें भगवान् कृष्ण का परम अनुसारा भक्त बना दिया था। इन्होंने 'इस्कलता' में प्रजचन्द से इस्क करने की बात कही है और सूफिया के समान प्रेम की पीर का महत्त्व बतलाते हुए उसका वर्णन किया है—

जग इस्क ब्रजचन्द नू, अदर प्रायिक अनुप। तय हो इस्कलता रहो, जान दया मुड रूप ॥
नमोणी है इस्क ही, इस्क-वियोणी पूब। जानदपन चस्मो मदा, साया रह महबूब ॥
पल यल प्रीति बडाया हुवा बेदरद है। आसिक दर पर जान ससाई करद है।
पनी हुई महबूब सु गरम न छोसिये। जानद जीवन ज्यान बना कर बोसिये ॥
क्यों चितकोर बिसोर हुवा बे पीर है। मोहू कमने जान समायो तीर है।
अक कहा ही तित भद के आसिये। जानद जीवन ज्यान सुचित के आसिये ॥
(इस्कलता)

यहाँ पर साधक और बेदरद होना, बिसोर रूप का (रामसित) होना, उसके झोंपी के तीर से बहि का घायल होना, आसिक के हृदय पर बिलजान द्वारा छुरे का प्रहार किया जाना आदि पाठों मुख फारसी प्रभाव है। यहाँ पर झोंपी तो धौली वर्णों की फारसी प्रभाव में वर्णन है। आसिक-साधक के तर्ज की ऐसी चर्चा फतवानन्द का इस्लामी में जगह-जगह और बार-बार देखी जा सकती है। बार बार उन्होंने कृष्ण को अपना 'पार' बनवाया है—'सिख लखीन पार नई बर मोहना' और उन्हें सज्ज के समान ठहराया है और 'बिल-जानो' कहकर सम्बोधित किया है। फारसी रण दंग की क्षमिकी की परम परिणति इस प्रकार की पंक्तियों में देखी जा सकती है—

बिलपसब बिलदर पार नू मुजान की समयाव है।
रसि-बहाडे तलब तुसादी अकलत इन्क उडाव है।
नू ज्यान जान नहि जानी नू धन-नुन बिगारी है।
महूर-महूर ब्रजचन्द पार की जिव असादी ज्यारी है ॥
रहो नुसी महबूब नद के मनमाने तित जावी नू।
कदी कदी छनआसिद जानी इन गलियन भी मारो नू।
आम लगी आसिया नू पागों बोई क्षमके प्यारी है।
महूर-महूर ब्रजचन्द पार की जिव असादी ज्यारी है ॥ (इस्कलता)

'इस्कलता' तो एक ऐसी रचना है जिसमें पद पद पर फारसीयन की भाव है किन्तु उनकी एकमात्र रचनाओं में भी जो 'प्रेम की पीर' आदि से अन्य एक विद्यमान है उसमें भी फारसी के सूफी साधकों की प्रेम-पीड़ा की झलक या झुपा है। ब्रजभाषा की फारसीयन

शैली में लिखी रचनाओं में यह प्रभाव उतना स्पष्ट नहीं है फिर भी जगह-जगह वह भक्तक मार्तो बराबर देखी जा सकती है—

(क) अंतर-आघ जसास तचै जति, अग उत्तीज उदेग की आबत ।

ज्यो कहताप मसोपनि अमस क्यों हू कहूँ धु धरें नहीं ध्यावत ॥

(ख) अधिक अधिक ते गुजान । रीति राबरी है,

बपट-चुगो दे फिरि निपट करी धुरी ।

गुननि पकरि लै, निपांख करि छोरि देह,

मरे न जियै, सो महा बिषम दया-छुरी ॥ (मुजान हित)

यहाँ पर बियोग की ज्वाला में सत्तो का तप्त हो जाना और आवेशों की भाप में प्रगो का उबलने लगना और परचासाप की ऊमस में जीव का तड़पना तथा कृष्ण को बहे-निया बतसाकर पक्षी अर्थात् स्वयं का बिड़ होना, पक्षों का उखाड़ दिया जाना और उनकी दया की दुरी में अपने लक्ष्मरे होने आदि का जो जुगुप्साजनक व्यापार है वह और कुछ नहीं फारसी रगत का ही परिणाम है । भारतीय परम्परा के प्रेम वर्णन में बीभत्स व्यापारों की योजना नहीं की जाती किन्तु फारसी शायर बियोग वेदना का निदर्शन करते हुए विरहों की आँवों से आसुओं की जगह खून के बहने का वर्णन करते हैं और इसी प्रकार के दृश्य सामने लाते हैं । इसी परम्परा का अनुगमन करते हुए जायसी, कुतबन, भक्त आदि को इस प्रकार की पक्तियाँ लिखनी पड़ी थी—

रक्त की आसु परहि भुइ टूटो । रँग चलोँ जस बीर बूटो ॥

पचम विरह पचसर मारै । रदन रोइ सगरी बन टारै ॥

बूडि उठे सब तरिवर-माना । कीजि मजीठ, टेमु बन राता ॥

हाड भए सब बिगरी, रसै भई सब ताति ।

रोम रोम सो घुनि उठे बहोँ बिया केहि भाति ॥

विरह की पीडा दिखलाने हुए इस शैली का व्यवहार भक्तानन्द में बराबर देखा जा सकता है—

(क) पानी मधि, छाती-छन लिखि न लिखाए जाहि,

कानी लै बिरह छाती बने जैसे हात हैं ।

आगुरी बहकि तहाँ पामुरी किन्कि होती

तातो रानी दसनि में जाल ज्वाल-भात हैं ।

(ख) बिरह-रवि सो घट-भोग तस्यो बिजुरी सो खिदं दूक सो छतियाँ ।

नित मावन रोडि सु बंटक में टपकं बरनी निहि ओलतियाँ ॥ (मुजान हित)

बीभत्सा और अनिमयोक्ति के मिश्रण ने जो एक बिचित्र सा आस्वाद काव्य में निष्पन्न होता है भारतीय काव्य परम्परा में यह बीज प्रेमवर्णन के क्षेत्र में विदेशी प्रभाव ही मानी जायगी । किन्तु इनके प्रयोग अत्यन्त अधिक नहीं हैं और नहीं इनके चक्कर में भक्तानन्द को निजा पीडा ही घटकर रह गई है । अपनी भावानिव्यजना के लिए जो भी शैली महत्कार रूप में बर्तव्य को प्राप्त हुई है उसी का उसने व्यवहार किया है । अनिव्यक्ति के लिए वह शैली की खोज करने नहीं गया है ।

घनशानन्द जी फारसी वातावरण की उपज थे फलस्वरूप उन्हें फारसी का ज्ञान तो था ही और उपर्युक्त प्रभाव उनकी फारसी परम्परा में अभिज्ञता के परिचायक हैं। 'विहार-उद्योता रिसर्च जर्नल' के आचार पर पता चला है कि घनशानन्द ने एक फारसी मसनवी भी लिखी थी किन्तु वह उपलब्ध नहीं है।^१ यदि उसका पता चल सकता तो घनशानन्द के फारसी परम्परा के साथ घनिष्ठतम संबंध का अचूक प्रमाण उपस्थित किया जा सकता था क्योंकि मसनवी लेखन की परम्परा फारसी की अपनी चीज है और उसकी कितनी और कौसी समृद्धि ईरान में हुई है यह हम फारस में फारसी काव्य की परम्परा का विवरण देते हुए पहले ही दिखा आए हैं।

ठाकुर पर फारसी प्रभाव

भाषाई हजारीप्रसाद द्विवेदी लिखते हैं—'फारसी काव्यधारा से परिचय होने के कारण इनकी रचना में कभी-कभी अनुभय-निष्ठ ऐकान्तिक प्रेम व्यंजना भी मिलती है।' ऐसा लिखते हुए उनका ध्यान ठाकुर के उस छंद की ओर रहा होगा जिसमें ठाकुर ने यह लिखा है कि वह निरमोहिनी प्रेमे ही मुझमें प्रेम न करती हो किन्तु इतना तो वह अवश्य जानती होगी कि ठाकुर उस के लिये उसकी गली से होकर आया जाया करते हैं—

- (क) या निरमोहिनि रस की रासि जऊ उर हेत न जानति हूँ है।
बारहि बार बिलोकि घरी घरी सूरति तो पहिचानति हूँ है।
ठाकुर या मनको परतीति है, जो ये सनेह न मानति हूँ है।
आवत हूँ नित मेरे लिये, इतनी तो विशेष कं जानति हूँ है ॥
- (ख) बरमोन मैं मैं झुकं उत्तकं मनो खजन मोन के जाते परे।
बिन औधि के कैसे गनों सजनों अगुरीन के पोरन छाते परे।
कवि ठाकुर काहू सो का कहिये निज प्रीति किये के कसाये परे।
जिन लालन चाह करी इतनी तिनहूँ देखिबे के अब राते परे ॥

बोधा पर फारसी प्रभाव

बोधा की भाषा पर फारसी प्रभाव पर्याप्त परिमाण में लक्षित होता है और विद्वानों को स्वीकार करना पड़ा है कि विदेशी शब्दों के अधिक प्रयोग के कारण इनकी भाषा प्राज्ञ नहीं रह गई है। इनकी भाषा के दो रूप दिखाई देने हैं एक में तो ब्रजभाषा का परम्परागत रूप लक्षित होता है दूसरी में अरबी फारसी की शब्दावली की बहुलता है। व्याकरण की अशुद्धियाँ होते हुए भी भाषा चलती हुई और मुहाबरेदार है। दूसरे प्रकार की भाषा में जो रचनाएँ लिखी गई हैं उनमें आत्मिकी रंगरस बहुत है। बोधा का स्वच्छन्द काव्य समसामयिक नये फारसी रंगरस को लेकर चला है और समीक्षकों ने उनके काव्य पर बाबाऊ रंगत का विशेष प्रभाव लक्षित किया है। १० विद्वानाय प्रसाद मिश्र ने लिखा है कि जैसे कुछ रीतिबद्ध रचना करने वाले फारसी की बाजारू प्रेम पद्धति से प्रभावित हुए वैसे ही रीतिमुक्त बोधा भी। इनकी ब्रजभाषा की रचनाएँ विशेष अनुभूतिपूर्ण और मार्मिक

^१ घनशानन्द प्रयावली बाङ्गमुख, पृ० ७४

^२ हिन्दी साहित्य, पृ० ३४८-४०

हैं, किन्तु चतुर्थी भाषा के छोड़े रूप की रचनाएँ कुछ प्रचुर हैं और वाचिकी रंगरंग विरोध लिये हुए हैं।^१ आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी लिखा है कि 'नेत्र', 'बटाही' और 'कुर्वान' वाली बाजारी टग की रचना भी इन्होंने वही-वही लिखी है।^२ डा० जगदीश गुप्त ने भी लिखा है कि 'बाह्य' होने के नाते वे सस्कृत के ज्ञाता थे ही, किन्तु उनके काव्य पर उनके फारसी ज्ञान का विरोध प्रभाव है, मुख्यतया शब्दावली के क्षेत्र में। वही-वही प्रेम भाव की अमि व्यक्ति का स्तर काफी हलका हो गया है, जैसे फारसी परम्परा के काव्य में।^३ यह फारसी प्रभाव के कारण इस प्रकार की भाषा घौली का व्यवहार हुआ है वहाँ भावना भी पतित हो गया है और प्रेम वर्णन में बाजास्पन की गंध बहने लगी है, उदाहरण के लिये उनका यह छंद देखिए—

एक सुमान के आगम पे कुरवान जहाँ लगी रुन जहाँ को।
 बंधो सतप्रभु को पदवी लूटिये लखि के मुक्तबहाद साकी।
 सोक जरा गुजरा न जहाँ बनि बोछा जहाँ उमरा न तहाँ को।
 जान मिले ली जहान मिले, महि जान मिले ली जहान बहाँ को॥

बीधा के निम्नलिखित छंद को लक्ष्य करके मिथवंधुजी को यहाँ तक लिखना पड़ा है कि 'इ छंद से अधिक शोहदापन मिलना कठिन है।'^४ छंद देखिये—

बाँपन गान सबात बनात है साँकरी खोरि निमा बाँधिपारी।
 पातल के सरके छरके छरके डर लाय रहे सुकुमारी।
 बीध में बीधा रख रख रोनि मनी जय जोति खुबो तिहि बारी।
 यो दुरि केलि करे जय में नर धन्य बहे धनि है बह नारी॥

बीधा की शाकरी पर फारसी रंगरंग का प्रभाव दिखाने के लिये उनकी आधिमान तर्ज की रचनाओं के प्रसिद्ध छंद 'इकनामा' में कुछ पंक्तियाँ उद्धृत करना अनुचित न होगा—

- (क) कुनहदार अगियारो आछो धूसी करे दित धूसी सों।
 छिलखिन छिन छिन धूसी बारी राखे इरक हथूली सों॥
- (ख) पहिचाने प्रेम रखाने जे बेपरव दरद दरियाय हिले।
 मगहर दिखाने आखिर या दितमूर प्रेम को धंष रिने।
- (ग) भरिभर जान मात हम बेबो नेह नरा टरगइ।
 मो आतिश को देन न पावे मजा न दित को पाइ॥

फारसी प्रधान शब्दावली के प्रयोग ने ये पंक्तियाँ दुरूह हो उठी हैं। बीधा के जीवनकृत सम्बन्धी प्रकरण में यह बात बही हो जा चुकी है कि बीधा को फारसी भाषा का ज्ञान और राज्याश्रित बनि होने के कारण फारसी शाकरी से उनका परिचय अशुभभव नहीं

^१ वाङ्मय विमर्श, पृ० ३०४-५

^२ हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३४२

^३ रीतिवाक्य संग्रह, पृ० ३६६

^४ मिथवंधु विनोद : द्वितीय भाग, पृ० ८२६

फारसी काव्य और रीति-स्वच्छन्द काव्य की समान भावभूमि

अब भाव साम्य सम्बन्धी कुछ तथ्यों, प्रसंगों और उदाहरणों को लेकर हम यह देखने दिखाने की चेष्टा करेंगे कि किस प्रकार फारसी और रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा को काव्य भूमियाँ एक दूसरे के सन्निकट रहें हैं या आ गई हैं। ईसा की बारहवीं शताब्दी में होने वाले उमरखैयाम का कहना था कि कविता उसके लिए एक पेशा नहीं बनू आनन्द का साधन है। फारसी के इस शायर का काव्य विषयक यह आदर्श स्वच्छन्द धारा के कवियों के काव्यादर्श से कितना मिसला जुलता है। रीति बाल के रीतिबद्ध कवि राजाओं और धार्मिकदानाओं की प्रशस्ति में अपनी प्रतिभा का उपयोग कर रहे थे तथा पाण्डित्य प्रदर्शन और चमत्कार दिग्दर्शन के लिए कवि प्रतिभा का नियोजन कर रहे थे। इसी युग के घन-आनन्द, ठाकुर, घोषा आदि रीतिमुक्त कवियों ने काव्य रचना के इस चालू मार्ग को छोड़ उसे उसका स्वाभाविक रूप और आदर्श प्रदान किया। काव्य अर्थ-साधन और चमत्कार-प्रदर्शन के ओछे उद्देश्यों को लेकर चले, यह कोई बौद्धनीय स्थिति न होगी। वह हृदय के आनन्द-कहना, सुख-दुःख, हर्ष-विषाद को व्यक्त करे, कर्ता और आस्वादयिता ने हृदय को सुगम करे, कवि और पाठक दोनों को आनन्दित और आह्लादित करे, यही स्थिति स्पृहणीय हो सकती है। घनआनन्द, ठाकुर आदि ने कविता को उसके इसी स्पृहणीय मार्ग पर लगाया। उनके जमाने के लोग कवित्त बनाने में लगे हुए थे पर उनका काव्य तो स्वयं उन्हीं का निर्माण (परिपोषण, आह्लादन) कर रहा था—

लोग हैं लागि कवित्त बनावत मोहि तो मेरे कवित्त बनावत। (घनआनन्द)

ठाकुर ने भी प्रकारांतर से यही बात अन्य कवियों पर आक्षेप करते हुए कही थी—

हेतु सो बनाय आप भेलत समा के बीच,

लोगन कवित्त कीवो खेत करि जानो है। (ठाकुर)

स्वच्छन्द धारा के कवियों के ये जादवी फारसी शायर उमर खय्याम की काव्य-भावना के निहाल मेल में हैं। उमर खय्याम ने लौकिक प्रेम में सुराही, सुरा, माकी और प्याला में जीवन का चरम श्राप्य घोषित किया था। रीति-स्वच्छन्द कवि भी प्रमानत लौकिक प्रेम के ही उमगपूर्ण गायक थे। फारसी के शायरों में सूफीसिद्धान्तों का विशेष चलन था। सनाई, अत्तार, रूमी, सारी, हाफिज आदि सभी महान शायर इसी मन के मानने वाले थे। इनके अनिरिक्त भी शत-शत फारसी शायरों में सूफी रहस्यवाद और प्रेम की घोर तथा प्रेम-तत्व की प्रधानता का उत्साहपूर्वक वर्णन मिलता है। स्वच्छन्द धारा के कवियों में यद्यपि धन-आनन्द, बोधा और रसज्ञान में सूफी आशना की भलक मिलती जिसकी व्याख्या विस्तार-पूर्वक सत्यत्र की गई है। प्रेम भावना का प्राधान्य और 'पीर' या 'विरह' वर्णन की अधिकता से रीति-स्वच्छन्द काव्य भी बनें ही ओतप्रोत है जैसे फारसी का काव्य। प्रिय की बोध में जो तटस्थ यही है वहीं वहीं भी किन्तु फारसी शायरों में सूफी पद्धति की रचनाश्री में जैसी जैसी धार्मिकता, पवित्रता और आध्यात्मिकता है उसका इन स्वच्छन्द कवियों में एकान्त अभाव है उदाहरण के लिये ये स्वच्छन्द कवि आत्मज्ञान तथा सासारिक आकर्षणों के त्याग की बात नहीं करते जैसा कि फारसी के शायर करते पाये जाते हैं^१ न उनकी दृष्टि अपने युग की ओर है और न पाप पुण्य की ओर। न वे अपने जमाने की बुराइयों की खर्चा करते हुए जलंतोष व्यक्त करते पाये जाते हैं और न सद् और असद् का निर्णय कर मतों और सूरियों की भाँति दुष्टों को ईश्वरीय कोष से आगाह करते पाए जाते हैं। उनकी दृष्टि शुद्ध सासारिक है, अपनी ओर है, एक बम व्यक्तिनिष्ठ है। सासारिक प्रेम ही उनका प्रतिपाद्य और परम काम्य है। वे सत्कार के ही प्रेम में उन्मत्त रहने वाले हैं। सत्कार का मीदर ही जमी उनके लिए काफी है। रसज्ञान, धनआनन्द आदि ने जो प्रेम को ईश्वरोन्मुख कर दिया है वह स्वच्छन्द कवि की मूल शक्ति नहीं है। उसकी तटस्थ अपनी लौकिक प्रेमिकार के लिए है उदाहरण के लिए घटआनन्द की सुजान के लिए, बोधा की सुभान के लिए, ठाकुर की अछात सुनारिन के लिए आदि। वे फारसी सूफियों की भाँति इस्क हकीकी के लिए तटस्थ नहीं पाये जाते^२। सूफी सिद्धान्तों और आदर्शों का साहित्यिक उल्लेख उन्होंने भले ही किया हो किन्तु उनका प्रतिपादन और अनुसरण रीति-स्वच्छन्द कवियों में नहीं। इसके लिए तो हिंदी के सूफी प्रेमाख्यानों का अवलोकन करना पड़ेगा। ये स्वच्छन्द प्रेमी आत्माओं द्वारा परमात्मा की खोज का वृत्तांत नहीं प्रस्तुत करने और न पक्षियों द्वारा किसी सीमूर्ग की खोज या मुहम्मद साहब के आध्यात्मिक पर्वतारोहण या तोते और आइने (मीने) के दृष्टान्तों द्वारा आध्यात्मिक आशायों तथा सूफी रहस्यवाद का प्रतिपादन करते नहीं पाये जाते जैसा कि अत्तार ने अपने मंतवीक—अल-नयग, मुसीबत-नामा, अमरतर-नामा आदि में किया है^३। हिन्दी के स्वच्छन्दता वादी कवियों का प्रिय लौकिक होना है और वे किसी अमरद पर नहीं मरते पाए जाते। उनकी एक प्रेमिका होती है जिस पर वे सर्वतोभावेन रीके हुए होते हैं। वे उसी के लिए जीते और मरते हैं। ऐसा इनलिए करते हैं

१ देखिए नाकिरे छतरी की कविता Classical Persian Literature, पृ० ६७-६८

२ देखिए अनसारी की कविता, वही, पृ० ६४-६५

३ वही, पृ० १३२-३३

कि यही उन्हें भाता है और यही उनका स्वभाव हो गया है। उसके लिए जो १०५ और व्याख्या इनमें है वह फारसी के सूफी शायरों की किसी सीमा तक देन नहीं जा सकती है। इस तथ्य को प्रमाणित करने के लिए आपको फारसी काव्य की भावभूमि की ओर ले चलना आवश्यक है।

फारसी शायरी में प्रेम का आलवन अलौकिक परमात्मा भी है और लौकिक जीव भी। वे खुदा या अल्लाह के विरुद्ध में भी बेतरह तड़पते पाए जाते हैं और किन्हीं खूबमूरत मौजवाज या मचल वाला पर भी मचलते पाए जाते हैं। इन शायरों ने कभी खुदा को, कभी मासार्तिक प्रिय को और कभी दोनों को वर्णन किया है और उनके लिए तड़पे हैं। फारसी में सूफियाना रंग रंग की बड़ी ही समृद्ध परम्परा है और इस पद्धति के शायरों ने ईश्वरीय अथवा दीधी प्रेम के ऐसे उन्मादक और प्राणों को मथ देने वाले चित्र प्रस्तुत किए हैं जैसे अन्य भाषाओं के रहस्यवादी काव्यों में मिलना मुश्किल है। ऐसा उन्मेपशील काव्य साधारणतः भी सुमंभ नहीं। कवि अहलाद-बिह्वस दशा में उम दिव्य प्रिय के आगमन का वर्णन करता है जिसके लिए वह इतने समय तक प्रतीक्षा करता रहा है। वह कहता है—हमारा प्रिय ऐसा चन्द्रमा है जैसा इस गगन मंडल ने कभी नहीं देखा। उसकी आँखों में सुनारी है, पता नहीं वह जगता है या स्वप्न मग्न है, जब पहले मैंने इस मधुर हृदय को अपना मित्र बनाया मेरे दिल में उसकी शराब ने आग लगा दी और मेरी मसो में स्फूर्ति आ गई और जब उसकी मूर्ति मेरी आँखों में छा गई तो मुझे एक वावाज सुनाई दी—ओ पगले ! ओ शराब ! तूने बहुत अच्छा किया^१। दिव्य प्रेम के उन्माद या नशे में प्रेमी अपने आप को बिलकुल भूल जाता है। मधुर सुगंधित वायु सजता है उनके प्रिय की गली से होकर आती है और समूची सृष्टि उस प्रिय की सुगन्धित सास से ही आपूर प्रतीत होती है। कवि उस सुरभि में बेहोश हो जाता है। चूंकि यह उन्माद परम प्रिय के कारण है इसलिए उसे यह देखने की भी आवश्यकता नहीं कि वह अच्छा है या बुरा। इस प्रेम में यदि व्यथा भी है तो यह प्रिय है क्योंकि वह प्रिय की ही हुई है या उसकी ओर से वह व्यथा का धार आता है^२। घनआनन्द ने भी ऐसा ही भाव इसी उदाहरण के माध्यम में व्यक्त किया है—

तोछन ईछन जान बजान सी पैनी बसाहि ले सान चढावत।

प्राप्ति प्यास, भरे अति पानिप, मायल धायल चोप बढावत।

मैं घन आनन्द छावत भावत जान-मजीजन-ओर ले आवत।

लौग हूँ लागि कवित्त बनावत मोहि तो मेरे कवित्त बनावत। (घनआनन्द)

जैसा ऊपर वह ब्रामे हैं ईश्वरीय प्रेम या सूफी मत बाद से प्रभावित फारसी काव्य का स्वच्छन्द शैली के कवियों पर उतना प्रभाव नहीं पड़ा किन्तु उनके प्रेम की ओर अवश्य इन कवियों में झलकती है, साथ ही साथ फारसी का जो लौकिक शृङ्गार काव्य है उसमें जिस प्रकार की शृङ्गार भावना और प्रेमाभिव्यक्ति पाई जाती है उसकी छाप भी इन रीति स्वच्छन्द कवियों पर थोड़ी बहुत देखी जा सकती है। फारसी के शृङ्गारी कवि किसी भूव-

^१ देखिये हमी की कविता Classical Persian Literature, पृ० २३३

^२ देखिये मुईन की कविता Pre Mughal Persian in Hindostan, पृ ३०३-४

मूरत नोजवान या अस्थिर चित्त वाली विशोरी के प्रेम में पागल पाये जाते हैं।¹ उनके हृदय में प्रेम के रूप की प्यास होती है, उसका रूप देखने के लिए वे स्वर्ग तक की अव-हेलना कर सकते हैं।² यही भाव स्वच्छन्द प्रेमियों ने इस प्रकार व्यक्त किया है—

- (क) एक सुधान के जानन पै कुरखान अहा लागि रूप जहां को ।
कंयो सत-स्तु को पदवी लुटिये लिखि कं मुसगहद ताको । (बोधा)
- (ख) या लकुटो अह फारिया पर राज तिहु पुर को तजिझारी ।
फोटिक ये कलघोन के धाम करोल को कुंजन ऊपर चारों ॥ (रसखान)
- (ग) पै रसघानि यही मेरो साधन और दिलोक रहो कि नसावो । (रसखान)

प्रिय के रूप पर ये शायर सो जान से निसार हैं। उनके गुलाबी गालों पर, बेल के समान उज्ज्वल हाथों पर वे बुखारा और समरकन्द का सारा खैब खिछाकर देने की तैयार हैं। इसी प्रकार वे शीराज की तुर्की कुमारिका के कपोलों पर जो तिल है उसके लिए वे बुखारा और समरकन्द के साथ-साथ अपना दिल भी मोल में देने के लिए तैयार हैं। ये भाव हाफिज के हैं।³ अमीर खुसरो ने भी अपनी प्रभावशालक शैली में अपने खूबसूरत सादुक के रूप सौंदर्य की बेहतरीन व्यञ्जना की है। वे कहते हैं—मेरी इतस्ततः विचरण करने वाली आँखों ने तुझमें बेहतर रूप नहीं देखा है। यह रूप धरती का है या आसमान का? मैंने दुनिया में एक से एक सुन्दर रूपसियों को देखा है लेकिन तू तो कुछ और ही है। हर व्यक्ति तेरा सिक्का है, हर हृदय तेरे मोन्दर्य की धारा में बहता है। तेरी नरगिसी आँखें तेरी भूति का उपासक बना देती हैं। छुड़ा के नाम पर मैं तुझमें प्रायना करता हूँ तू मुझ अपरिचित पर रहस्य कर।⁴

रूपवान या रूपवर्ती के प्रति दूसरा भाव जो प्रधान रूप से प्राप्य है वह यह है कि ऐसे रूप के प्रति जिसके प्राणों में तृप्ता न हो उसका जन्म और जीवन ही व्यर्थ है। यह भावना प्रणवी के मार्ग को निर्दिष्टा दिसा देती है और यह जासानी के शब्दों में बहने लगता है कि प्रिया की पुष्पाखी अलकों में जो हृदय बसा नहीं उसका होना न होना बराबर है। ऐमे सौन्दर्य के प्रति पागल हो जाने में जो आनन्द और जीवन स्वाद है वह बुद्धि के द्वापा विचार और कर्तव्याकर्तव्य का निर्णय करने में नहीं। बुद्धि से नाजा घोट दो क्योंकि जिदालिल लोग बुद्धि को कुछ समझते ही नहीं।⁵ यही भाव घनआनन्द ने भी यही खूबसूरती से बोधा है—

रीस मुजान सबी पटरानी बची बुधि बापुरो हँ करि दासी ।

प्रेम के बिना मनुष्य नाम के लिए ही मनुष्य है अन्धषा उसके हृदय की तो साँपे बुनिया ही उजड़ी हुई है। प्रेम की वेदी पर सोन परतोन दोषो हों निछावर हैं और प्रेमी

¹ Classical Persian Literature, पृ २६६

² देखिये टवाजा हसन सजरी बेहलवी की कविता Pre Mughal Persian in Hindustan, पृ० ४५२-५३

³ Classical Persian Literature, पृ० ३५३

⁴ यही, पृ० २७६

⁵ देखिये जासानी की कविता

इस सम्प से भली भाँति परिचित रहता है^१। प्रेम के बिना हज़ करना या कावा पहुँचना भी कोई अर्थ नहीं रखता।^२ स्वच्छन्द धारा के एक कवि ने इसी स्वर में कहा है कि—

लोक की भोति औ सोच प्रलोक को प्रीति के ऊपर बाँधिये दोऊ। (बोधा)

फारसी दायर बार बार इस भाव पर जोर देते पाये जाते हैं। ख्वाजा हसन सजरी देहलवी ने कहा है कि नवीन वस्तु ऋतु के समान यह सौंदर्य और यह रूप ससार का साक्षन स्वर्ग है। मैं आज इस रविविक सुपमा के साथ हूँ, मुझे आने वाले कल की क्या परवाह! दोनों लोक (लोक परलोक) बरबाद हो जाय मेरी बना से। जब मेरा प्रेमाधार टूट है मुझे किसी का क्या कर? यहाँ प्रेम का भास्त्राण्य है और बुद्धि निष्कामित कर दो गई है।^३ घनवानन्द की इसी आशय की पंक्ति फिर याद आती है—‘रीक मुजान सचो पटरानी बहो बुद्धि बाबुरी है कश्चि शम्सी।’ प्रेम में रीक या हृदय ही राज्याभिषिक्त होता है, कुई को सम्मान नहीं दिया जाता, उसे नीचे स्थान पर ही रहना पड़ना है। प्रेमी मनोलीक का यह रूप प्रेमील कविधो ने बड़ी विलक्षणता से व्यक्त किया है। प्रसिद्ध फारसी दायर फँजी लिखते हैं कि प्रेमोन्मत्त प्राणी का धर्म नहीं पूजा जाता उसको जान नहीं जाँची जाती, उसके द्वारा सजित ज्ञान या वाङ्मय का बना नहीं बनाया जाता क्योंकि वह तो सारी पोथियों को भाग लगा चुका रहता है।^४ पोथियों के बढ़ने से पण्डित न बनने की बात कबीर भी कह गये हैं क्योंकि वे भी प्रेम रस का मधुर स्वाद ले चुके थे। स्वच्छन्द वृत्ति के रमवान ने इस भाव को यो अस्तुत किया है—

सात्जन पढ़ि पढ़ित गए, कै भोलवी कुरान।

जु पै प्रेम जान्यो नहीं, कहा कियो रसखान॥

प्रेमी के लिए प्रेम या इश्क स्वर्ग एक मजहब है जो सब धर्मों से बड़ा है, सर्वोपरि है।^५ नाजिरी का यह मत उरफी से इस प्रकार व्यक्त हुआ है। उरफी कहते हैं प्रेम के पुष्पोद्यान में हर कदम पवित्र कर्बला है।^६ अपनी प्रेम सबबिनी रचना में बिहारी ने इस भाव को बेहद खूबसूरती से जाहिर किया है—

तजि तोरय हरि राधिका तन बुनि करि अनुनाय।

जिहि ब्रज केलि निजुंज लग, वग-वग होत प्रमाय॥ (बिहारी)

जो प्रेम इसानी जिन्दगी में इतनी अर्हामय रखता है वह कादो का भी रास्ता है, वह कुर्बानी चाहता है। उसके लिए जो तैयार न हो वह इस रास्ते पर कदम ही न रखे।

^१ देखिये कासिम-ए-अनवर की कविता Classical Persian Literature, पृ० ४२२

^२ देखिये ख्वाजा हसन सजरी देहलवी की कविता Pre Mughal Persia in Hindustan, पृ० ४५४-४५

^३ देखिये ख्वाजा हसन सजरी देहलवी की कविता, वही, पृ० ४५६

^४ देखिये फँजी की कविता A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court : Akbar, पृ० ५७

^५ देखिये नाजिरी की कविता, वही, पृ० ८२

^६ देखिये उरफी की कविता, वही, पृ० ११२

ये भाव फारसी शायरी और रीति स्वच्छन्द कवियों में बराबर पाये जाते हैं। बोधा आदि ने पुकार-पुकार कर कहा है—

- (क) प्रेम को पंथ करात महा तरवार की धार में धावनो है।
 (ख) यह प्रेम को पंथ हवाहल है सु तो बंद पुरखऊ गावन हैं।
 पुनि आखिन देखी सरोजन लं नर समु के सोम चढावन हैं।
 (ग) बोधा मुनीनि निवाह करे घर ऊपर जाके नहीं सिर होऊ।
 सोक को मोति डेरत जो मोत तो प्राति के पड़े परे जनि कोऊ ॥ (बोधा)

प्रेम के मार्ग में प्रिय की ओर में उदानीयता ही मिलेगी। मोच सो, इसके लिए तैयार हो सभी आजो वरना जच्छा है जमी के लौट जाओ। बहुत मुश्किल राह है। ये मारी बेताबी बेनी पड़ती है। यह बलिदानों का मार्ग है, अपने ही हाथ में अपनी गर्दन उतारकर रख देनी पड़ती है, बिना इस तैयारी के आना बेकार है।

प्रेमी परिणाम की चिन्ता नहीं करता। सादी के मत में प्रेमी को सापरवाह होना चाहिए, परिणामी के प्रति उसे उपेक्षापूर्ण दृष्टि रखनी चाहिए। प्रिय को जो पा लेना है उसका हृदय लोकापवादों के लिए मजबूत ढाल बन जाता है, उसे कुछ मनुष्यों की निन्दा का डर नहीं रहता। उसका प्रेम उसे ऐसी शक्ति देता है जो उसे लोक परलोक की व्यवहेलना करने की शक्ति प्रदान करता है। यह शक्ति साधारण मनुष्यों में नहीं जा सकती। उसे जागृत और विगत कल की चिन्ता नहीं होनी, वह अपने वर्तमान को ही साधता है।^१ लोक की निन्दा की परवाह मत करो यह भाव स्वच्छन्द कवियों ने इस प्रकार रक्खा है—

बोधा नहे को परेखो कहा दुनियां सब मात की जीम चलावत।
 जाहि को जारे हिरू नेई यह छोटे बन रहि जोडने जावत ॥ (बोधा)

आलम की गोपिका यह कहती पाई जाती है कि हमने तो कुल की लज्जा छोट दी, अब अगर कलक लगे तो लगा करे—

आलम नैननि रीति यहै कुतबानि तबो पुत री मुह मे मति। (आलम)
 तुम्हारे लिए हम क्या-क्या व्यथा सह रही हैं और तुम्हें जरा भी हमारी परवाह नहीं—

जा दिन ते तुम चाहे लीग कहैं पीरो बाहे,
 पीरो न जनैय पल पल जिय जरियै।
 घूँघट की ओट आसू धुटिबो करत नैना,
 उमगि उत्तंस की लौ धीरज मी धरियै ॥ (आलम)

लोक निंदा की उपेक्षा ठाकुर ने यह बहकर की है—

- (क) मूसर चोट की मोति कहा बजि के जब मूड दियो ओखरी में। (ठाकुर)
 (ख) कबि ठाकुर नेह के नेजन की उर में अपनी आन खगो सो खगो।
 अब गांव रे नाव रे कोई धरी हम सावरे रंग रंगी सो रंगी ॥ (ठाकुर)

^१ देखिये सादी के विचार

और रसवान ने इस प्रकार—

(क) ता दिन ते उन बरिन को कहि कोन न बोल कु बोल सह्यो री ।
तो रसखानि सनेह लख्यो, कोउ एक कह्यो कोऊ सावकह्यो री ॥ (रसवान)

(ख) रसखानि महबूब रूप सलोने की मारण ते भव मोरत हैं ।

एह काज सभाज सब कुल सज जला बजराज को तोरत हैं ॥ (रसवान)

फारसी प्रणय काव्य का प्रेमी लोक साज की तो अबहेलना करता ही है मनु तक की परवाह नहीं करता । हर दास जो इस रास्ते में आता है अपना कलेजा अपने हाथ में लेकर आता है । समर्पित आश्रम की बात यह सोचकर चलता है ।^१ प्रेमी निर्भीक होता है, वह मौन से गहो डरता । इस पद्य का पक्षि आकाश होता है जान की राजी लग्य देने वाला । वह अच्छी तरह जानता है कि प्रेम भाग का पक्षि अपने माशुक की पालकी तक जीवित दशा में नहीं पहुँचा करता, जब तक वह समुद्र में मरता नहीं वह जिन्दारे नहीं लगता ।^२ प्रेमी जानता है कि दुख ही उनका जीवन है, जब तक उनके शरीर में प्राण है क्या उनका माथ नहीं छोटने वाली । यह पारे की तरह होता है क्योंकि जब तक उसका प्राणान नहीं होता उसकी बेचैनी नहीं जाती ।^३ उमे फारसी के सायर मौत का शिकार समझने आये हैं । गजनीरी ने कहा ही है कि प्रेमी जिधर भी देखे माननामयी मृत्यु का ग्राम ही है । इस शहर (मसार) के माने जाने लोगों (प्रेमियों) की कन्न की ओर देखो किस प्रकार उनकी आभाजानाओं के ककाम वायु खप हा गये हैं ।^४ जो प्रिय की आँखों का शिकार होकर शहीद नहीं होता इसलाम के अनुसार उनके लिए मर्ने पर दुगारें नदी की जाती ।^५ प्रेम में मौत के लिए तैयार रहना, जान की बाँधी लगा देना, आश्रय दुख का धरण करना, और यातनामयी मृत्यु भेलने के लिए तैयार रहना आदि बातें इतनी तीव्रता से साम तो रही फिर भी निष्ठा-पूर्वक स्वच्छन्द वाग्य के कवियों ने कही हैं । इसी प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति दलिये—

दोई इनत सोउ समोने सावरे । खून करे ये नेन हुए लज्जावरे ॥

खुनी कोरे जाय करेजे घाय है । आनद-जीवन जान न आन बचाव है ॥

(धनभानंद)

प्रेम काल में कसि मने, सोई जिय सराहि ।

प्रेम मरम जानि बिना, मरि कोउ जीवत नाहि ।

कोउ याहि फासी कहत, कोउ कहत तरवार ।

मेजा, भाला, तोर कोउ, कहत अनोखो डार ।

ये एतेह हम सुन्यो, प्रेम अबूदो खेस ।

आकाशो बालो जहाँ, दिल का दिल से भेल ॥

^१ देखिए उरफी की पस्तिया A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court - Akbar, पृ० १२३

^२ देखिए फेदी की पस्तिया, वही, पृ० ५३

^३ देखिए फेदी की पस्तिया, वही, पृ० ५६

^४ देखिए नादोरी की पस्तिया, वही, पृ० ५१

^५ देखिए नादोरी की पस्तिया, वही, पृ० ५४

तिर चाटो, छेंडो हियो, टूक टूक कर देह ।

पे याके बदन विहसि, वाह वाह हो सेह ॥

(रसखानि : प्रेमवाटिका)

बोधा कहते हैं प्रेम के सामने मृत्यु क्या चीज है ! उसकी परवाह जो करे वह कौन प्रेमी ?

जब बोधा बजाई के प्रीति करे यह जानमजान हिये में धरें :

हम राम रोलाई न झूठी कहें यह प्रीति सो भीत तरें पे तरें ॥ (बोधा : इरनामा)

फारसी शायरी में प्रेम का समरूप नहीं बरन विषम रूप ही दिवाया गया है जिसमें एक पक्ष प्यार करता है, अपना सर्वस्व दे देता है दूसरा पक्ष उदासीन रहता है यही नहीं उपेक्षा भी करता है । यही प्रेम एक पक्षीय है, वह सम नहीं विषम है । इस प्रेम-विषमता की बात फारसी शायरी में विषम रूप में वर्णित हुई है और प्रेम की यही एक पक्षीयता रीति-स्वच्छन्द कवियों ने भी प्रधान रूप में प्रतिपादित की है । स्पष्ट ही वे फारसी प्रेम वर्णन की इस नौली से प्रभावित हुए । फारसी से ही बने प्रभावित हुए इनके ऐतिहासिक, राज-नीतिक, सामाजिक कारणों की पृष्ठभूमि वनमाने की वहाँ आवश्यकता नहीं, वह अन्यत्र ही जा चुकी है । फारसी शायर कहते हैं कि प्रेम की तो प्रथा ही यह है कि प्रिय हृदय हर ले और प्रेमी प्राण दे दे । स्वाजा हसन मंजरी ने जोर देकर कहा है कि प्रिय के लिए प्रेमी को प्राणोत्सर्ग कर देना चाहिए, यही प्रेम की रीति है ।^१ ये अन्यत्र अपने प्रिय को संबोधित करने हुए कहते हैं—ऐ दोस्त, तुम मेरी जिन्दगी में तो आते नहीं इसलिए तुम्हें अपने आशिकों की हालात का क्या पता जो तुम्हारे डक में खोए हुए हैं । मेरे महबूब, मैं तो तेरी गली का कुत्ता हूँ, तू मुझे अपनी निर्ममता के पाथर से क्यों मारता है, मेरे लिए तो दूसरा कोई द्वार भी नहीं है । इस प्रेम निष्ठ से नाबिन स्वाजा अपने जाप से ही कहते लगते हैं—ऐ अकनबद स्वाजा, तू अपने दिल की होश कर ! जिन लोगों के पास दिल ही नहीं है उनके दोषों को देखना कोई ठीक बात नहीं । मैंने तो अपना ध्यान एक बार फिर अपने खूबसूरत प्रिय की ओर केन्द्रित कर लिया है । पूल पड़े उस मिर पर जिनने किनी के प्यार का दर्द नहीं उठना ।^२ प्रेम की प्रगाट निष्ठ स्वाजा के मन की उरात बना देती है, वे प्रिय के दोष देखना छोड़ अपने ही दिल की अपनी राह पर अविचलित भाव में चले चलने की नसीहत देने हैं । स्वच्छन्द धारा के कवियों ने बिलकुल इसी प्रकार के भाव सामने रखे हैं । घनमानन्द ने बारबार कहा है कि तुम अपने से न्यारे होकर जब हमारा दुख देखोगे तभी हमारी दशा का पता चलेंगा—

तैं ही रहे हो सदा मन और को देवो न जानन जान दुलारे ।

देखो न है सपने ॥ कहूं दुख, त्यागे सखीब औ खोब सुन्दारे ।

बनो संजोग बियोग घा आहि, फिरी घनमानंद हूँ मत्तयारे ।

मो गति बूझ परें तब हो जब होटु घरीब तू आप तैं न्यारे ॥ (सुमानहिन)

देखिये स्वाजा हसन मंजरी की कविता Pre Mughal Persian in Hindustan

पृ० ४६१

देखिये स्वाजा हसन मंजरी की कविता, वही, पृ० ४३२-४४

प्रेमी के भाव्य में ही वाग् करना और दुख भेखना लिखा होता है इसलिए प्रिय को दोष देना ठीक नहीं—

- (क) इत बात परी मुझि, राखरे भूखनि कंठे उराहनी बौनिये जू ।
 जब तौ सब सोस चड़ाष खई जू कछू भन भाई सु बौनिये जू ॥ (सुजानहित)
- (ख) रैन दिन घन को न लेत कहूँ प्ये, भाग
 आपने ही ऐमे, दोष काहिँ धौ नगाइये । (घनआनन्द कवित)
- (ग) मकट समूह में विचारे घिरे घुटे सदा,
 जानि न परत जाय कौने प्रान ऊबरे ।
 नेही बुझिमान की यहै गति अनदघन,
 चित्ता मुरझानि सहै न्याय रहै दूधरे ॥ (सुजानहित)

रवाजा का अन्तिम भाव देव कवि ने बड़े सुन्दर ढंग में वर्णित किया है—

राधा मोह्य खान की जिह्वें न माखन नेह ।

परिची बूठी हजार बस तिनकी आलिन खेह ॥ (देव)

इस प्रकार ये शायर प्रिय या मानूक की कूरवा के वावजूद भी अपनी प्रेम-निष्ठा कायम रखते हैं। वे न उनकी निष्ठुरता को परवाह करते हैं और न उन्हें दोष देते हैं। वे चाहे जितना भी दुख महँ और निल-निल कर मरें पर वे अपना इरक नहीं छोड़ते। यह एक तरफ़ा इरक फारसी शायरो का बहुत प्रिय विषय रहा है। जाकानी ने अपनी सूफी मसनवी सदशाकनामा (२० का० १३५० ई०) में फारसा शायरी में प्रचलित पद्धति की ही कथा लिखी है जिनमें असफल प्रणय का वर्णन हुआ है। शायर एक खूबमूरत भटवर (प्रिय) के प्रेम में पड़ता है और उससे पत्र आदि के द्वारा अपना प्रेम सम्बन्ध जोड़ता है। पहले तो उसके प्रयत्नों को ठुकरा दिया जाता है परन्तु धीरे-धीरे उत्साहित किया जाता है। एक बार सुखद भेंट भी होती है किन्तु इसके बाद जब वे अलग होने हैं तो ऐसे कि फिर मिलने की कोई आशा नहीं रहती।^१ इसी प्रकार १३ वीं शताब्दी के शायर अमान अलदीन सतमान ने भी अपने सुन्दर गीतों में इसी आशय के प्रेम का वर्णन किया है जिनमें एक और तो उगाम बामनिक है और तिविबन्त या निर्मिक निष्ठा है तथा दूसरी ओर झूर जेसा।^२ प्रतिद्ध फारसी शायर जामी ने अग्रस्त दीन होकर अपनी समूची सत्ता को ही प्रिय पर आविष्ट कर दिया है किंतु प्रिय इतना निर्मम है कि कुछ बरबाद ही नहीं करता। वे कहते हैं—मेरे प्रिय, तेरे रूप में अधिक तो मेरा प्रेम ही मुझे मारे जानता है। मेरा शरीर तेरे ह्याल में निष्प्राण हो जाता है। जब तुझमें मिलने का समय आएगा तब मैं बनाऊँगा किस प्रकार तेरे विषय में मेरा दिल रक्त बहाता रहा है। उस विनय शैली में पहले मैं अपनी व्यथा किस प्रकार कह सकता हूँ। दुख के अनिरेक के कारण मेरी रचना मोव है। तुमने पूछा कि इस व्यथा की हालत में मेरे दिल की क्या दशा है ? मैं इसका उत्तर कैसे दूँ, मेरा दिल तो तुम्हारे ही पास है। देखो, अपना दामन हटा मन लेना बरना मेरा प्राणरक्त आश्रय के

^१ Classical Persian Literature, पृ० २६६

^२ वही, पृ० ३२२-२३

माय तुम्हारे चरणों पर वह चलेगा । जामी ने यह कहकर कि मैं तुम्हारे दरवाजे की रख-वाली करने वाला वृत्ता हूँ अपना सिर तुम्हारे द्वार पर रख दिया है ।^१ जामी अन्ध लिखते हैं—हे प्रिय, तू अपने प्रेम के बंदों की ओर नहीं देखता और नहीं देखना उस अपरिचित को जो तेरे दरवाजे पर पड़ा है । क्या तू भूल कर भी मेरे ऊपर दृष्टि न डालेगा जिसकी किसी ओर से मुहब्बत नहीं, न निकटता ही है । मेरे दुश्मनों की कही हुई बातों में न आ । मुझे अधिक तेरा कोई मित्र नहीं । तुझे यादकर मेरा दिल तड़पता है और मेरे हृदय का रक्त मेरी आँखों में आ जाता है । मेरी हृदयहीनता तू कैसे मिट कर सकेगा । मैं यह नहीं समझ पा रहा हूँ कि मेरी क्या किस प्रकार तुम्हारे हृदय को श्रवित कर सकेंगे जिसमें मुहब्बत और सच्चाई नाम के लिए भी नहीं है । फिर भी मेरी प्रार्थना है कि मुझे अपने दरवाजे में मत अलग करो, जो क्या मुझे होंगे है उनमें तुम्हें क्या करना ? वह तो मुझे होती है न ।^२ इस प्रकार नाना भावों और अन्त-व्यथाओं का निदर्शान करते हुए फारसी शायर प्रेम के एक तरफ़ा होने की बात बराबर कहते पाये जाते हैं । यह प्रेम विपमता रोति-स्वच्छन्दता कवियों में भी जो इतनी अधिकता में गोचर होती है उनका कारण यही फारसी प्रभाव ही है । बात यह है कि प्रेम की एक-पक्षीयता दिखाने से प्रेमी हृदय के विषाद चित्रण का सुभीता था । वियोग और अप्रति में ही प्रेमी के प्रेम की प्रज्वलता का पता चलता है । विरह जिनका ही तीव्र होता है प्रेम उतना ही रंग लागता है । भारतीय कान्धों में प्रेम के समरूप का ही विधान हुआ है । दोनों पक्ष प्रेम करते हैं और वियोग की स्थितियाँ आती हैं जिनमें दोनों पक्षों के हृदयों की व्यापक सामने साईं गई है । फारसी काव्यपरम्परा में आसिक माय के उत्पत्ति की बात सिद्धान्त रूप में स्वीकृत हुई है, भाषक का काम है उपेक्षा करना, अपमान करना, ठुकराना आदि और आसिक होने हैं जो सुखों के माय में सब सहने हैं । इसी में वे आसिकाना शिन्दगी का सच्चा सुख मानते हैं । इस इकतरफ़ा मुहब्बत का वर्णन ठाकुर, बोधा और धनप्रानन्द में, विशेषकर धनप्रानन्द में विषाद रूप में देखा जा सकता है । धनप्रानन्द का तो समस्त श्रेष्ठ साहित्य ही प्रेम वैषम्य की प्रीति व्यञ्जना है ।^३ यह विपमता उनके जीवन में ऐसी घुल गई है कि उनका मतर्बाह्य सब कुछ उसमें ओगड़ने हो उठा है । उनकी वाणी में भी वैषम्य या विरोध है, प्राणी में तो है ही । धनप्रानन्द के प्रेम वैषम्य पर अन्ध विस्तारपूर्वक चर्चा की गई है । स्वच्छन्द कवियों में भी प्रेम की एकपक्षीयता दिखाने के उद्देश्य से केवल कुछ पंक्तियाँ संकेत रूप में दी जा रही हैं—

(क) मँरी मन आली वा बिनासी बनमाली बिन
बाबरे लौँ दोरि दोरि पर सब ओर बौँ । (धनप्रानन्द)

(ख) मन जैसे चहूँ तुम्हें चाहन है सु बखानिये कैसेँ चुमान हो हो ।

इन प्राननि एक सदा गति राबरे, बाबरे लौँ लगिये निन लौँ ॥

(धनप्रानन्द)

^१ देखिये जामी की कविता Classical Persian Literature पृ० ४३६

^२ देखिये जामी की कविता, वही, पृ० ४३६

^३ देखिये धनप्रानन्द और स्वच्छन्द काव्यधारा, पृ० ३४८

- (ग) धनआनन्द प्यारे मुजान सुनी बहा एक तें झूमरो याक नहीं ।
सुम कोन धौ पाटी पढे हो कही मन लेहू पे देह छटाक नहीं ॥

(धनआनन्द)

- (घ) वा निरमोहिनि रूप की रासि बज्र उर हेतु न ठानति हैं है ।
बारहि बार बिभोकि बरो घरी सुरति तो पहिचानति हैं है ।
ठाकुर या मन को परतीति है, जो पे सनेह न मानति हैं है ।
भायत हैं नित मेरे लिये, इतनो तो विशेष कं जानति हैं है ॥

(ठाकुर)

- (ङ) जब ते विष्टरे कवि बोधा हितु तबते उर दाह पिरातो नहीं ।
हम कोन सो पीर कहैं अपनी बिसदार् तो कबहुं दिखातो नहीं ॥

(बोधा)

- (च) कलकानि न बोधा हमारी लटे इन्हें आपनोई सुख मावनु है ।

(घोषा)

- (छ) कवि घोषा कहे में सबाद कहा को हमारी कही भुनि माननु है ।
हमें पूरी लगीकैं अधूरी लगी यह जीव हमारोई जाननु है ॥

(घोषा)

अन्तिम बात जो प्रेमचित्रण में फारसी काव्य के साथ साथ स्वच्छन्द काव्य में भी समान रूप से दृष्टव्य है वह है विरह की प्रधानता । जैसे तो हर भाषा के ही प्रेम काव्य में विरह का महत्त्व स्वीकृत हुआ है किन्तु विरह की तटपन फारसी शायरी में अपने ढंग से व्यक्त हुई है । हमी ने लिखा है कि जब के मेरे सीने में प्रेम की आग लगी है तब से मेरे हृदय में जी कुछ भी था उसी आग में भस्म हो गया है ।^१ यह अग्नि हृदय में और कुछ रहने नहीं देती । इस प्रेम में प्राप्ति कुछ नहीं होती, देना ही देना होता है (जैसा कि धनआनन्द ने भी कहा है कि प्रियतम मुजान से प्रेम करने को देना ही नाम है और कुछ लाभ नहीं) तथा एक अग्नि है जिसमें सदा जलना पड़ता है, जिन्दगी मुश्किल हो गई है—

जियरा उठ्यो तो डोलै हिधरा धनयोई करे,
पियराई छाई तन, सियराई बी बहौ ।
ऊनो भयो जीवो जब सुनो सब जग बीसै,
दूनो दूनो कुछ एक एक दिन में सहौ ।

तेरे ली म लेखो, मोहि मारत परेखो महा,
जान धनानन्द पे छोड़बो लहा सहौ ॥ (धनआनन्द कवित्त)

आकानी भी लिखते हैं कि प्रेमपथ पर अग्रसर देवारे प्रेमी के सामने कोई विकल्प नहीं होगा । यह मत कहो कि हर सावर का बिनारा होना है क्योंकि उसके विरह व्यथा के समुद्र का कोई भी किनारा नहीं । माझूक के केशों की अभिलाषा उसे वेचन और भ्रमित किए रहती है । दुनियाँ का कोई भी अभाग्य मेरे समान विरह में पागत न हुआ होगा ।^२ विरह में आस्तिक की बड़ी बुरी हालत दिखाई जाती है । उसकी आहों के ताप से उसके होठों पर हजारों छाले पड़ जाते हैं । बिगड़ो रुदन द्वारा अपने हृदय के घावों को मरमा

^१ देखिये हमी की कविता Classical Persian Literature, पृ० २२६

^२ देखिये आकानी की कविता Classical Persian Literature, पृ० २६८

है और प्रिय के ध्यान द्वारा अपना दुःख मूलता है।^१ फारसी शायरी का बिस्वी एक देखने की चीज हुआ करता है। जिन खम्भे पर वह चलता है उनकी निगाह उसी पर गड़ी रहती है, उनकी बरौनियाँ गीली रहती हैं, उनके सीने में एक आग जलती रहती है, उसके कपड़े फटे रहते हैं, उनके बाल बिखरे रहते हैं, उनकी बरौनियों से गिरे हुए खून के छत्रे उनके कपड़ों पर नाक दिखाई देते हैं, उसका नकोष आ चुका होता है, उसका मुँह खुला रहता है, देखिये वह अपने से ही आग करता रहता है और जितना निर्भीक है। वह करने प्रिय की गली में लौटा है तथा और प्रेमियों ने उसे घेर लिया है।^२ बिस्वी की ऐसी कारण बाह्य दशा का चित्र तो रीति-स्वच्छन्द कवि नहीं बना सके हैं परन्तु अत-जातर व्याप्य पूरी तरह प्रकट हुई है जो बोधा और धनजानन्द ने विशेषरूप से दृष्टव्य है। बही विचलता, बही बेवैनी वहाँ भी है।

फारसी की शृंगारी कविता का पाठावरण हिन्दी शृंगार काव्य के आनाकरण से अवश्य निम्न है जिसका कारण भौगोलिक और सामाजिक परिस्थितियों का प्रभुत्व ही है ही ऐतिहासिक और साहित्यिक परम्पराओं की निम्नता भी है। फारसी शायरी पटते-पटते हम लला-मजनों, गुलाब-दुलहुल, मस्जिद और दरवेश, रेगिस्तान, काकिला, काकिले की घटिया, डाकू, सीता, लाइला, पालकी, मोने की सोझारा, दुलाना, घोड़ों, ऊँटों, दुलाली, मोठियों, नाकी, प्याला, शराब, सख्त, बाबा, बड, अस्तिपजर, बाह, छाले, फकीरे, घाब, बफल, बर्बला, फूलों के डगिचे आदि उपकरणों में शीघ्र ही परिचिन हो जाते हैं। जहाँ तहाँ बिस्वी और प्रेम आदि के वर्णन में अतिशयोक्तिपूर्ण पद्धति का अनुकरण करते हुए कवियों ने भले ही कुछ आवावहण किया हो किन्तु यह विदेशी आनाकरण निश्चय ही स्वच्छन्द का रीतिबद्ध कवि भी नहीं लाये है क्योंकि ये इस देश के कवि थे और स्वदेशी आदमों और परम्पराओं में एकदम बिच्छिन्न हो पूर्णतः अनुकरण कर सकना न स्वाभाविक हो या, न उचित और न सम्भव।

साधारण प्रेम विषय और मूढियाना रहस्यात्मक प्रेमवर्णन दोनों में फारसी शायरी ने वर्णन, दिम्ब, मुरा, मानी, प्याला आदि के दृष्टांत अधिक प्रस्तुत किये हैं। उनकी इस प्रकार की पद्धतियाँ देखने योग्य हैं जिनमें वे रहते हैं—

(क) साकी ने जो शराब प्याले में डाली वह एक आग थी जो उसने मेरे दिल में मूलया दी।

—जमाल अलदीन सतनाम^३

(ख), यहि गाराह न. होली, नो. पाले, दिल, रेगिस्तान, होले, भूले, खेत, उल्ले, पिल्लु, यहि हमारी आखिरी बात थी निवतली रही और शराब का इतना हो जाय तो गये हुए प्राण भी वापस आ सकने हैं।

—हदायी^४

^१ देखिये नाजोरी की कविता A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court : Akbar, पृ० ८३-८४

^२ देखिये नाजोरी की कविता, बही, पृ० ७६-७७

^३ Classical Persian Literature, पृ० ३२३

^४ बही, पृ० ३४

- (ग) दिव्य प्रेम में चुर व्यक्ति जो उस परम सुरभि को एक भी सास ले चुका होता है बिना सुराही और प्याले के खालिस शराब पीता है। —फैजी^१
- (घ) यह मत समझो कि तुम धूल हो और धूल को कोई कीमत नहीं। देखो कि तुम वह दर्पण हो सौन्दर्य जिसमें विवित होता है। —रवाजा मुईनुद्दीन चिरती^२
- (ङ) अपने आत्मा के दर्पण में अपने प्रियतम का सौन्दर्य देखो। जब दिल के आदने में उसके चेहरे को झलक आई मुझे ऐसा लगा कि मेरा शरीर और मेरी आत्मा सब कुछ बर्ती है। प्याले में शराब का बरा स्थान है और कौन है यह साकी ? मुईन ! धामोश हो जाओ और अपनी सास रोक लो ये सच 'बहो' है। —रवाजा मुईनुद्दीन चिरती^३
- (च) जब साकी के रूप की खूबसूरत छाया शराब के प्याले में पड़ती है तो पुवा का बड़ा भी सराय की तरफ मुड़ कर सेता है और शराबी हो जाता है। —रवाजा मुईनुद्दीन चिरती^४
- (छ) जब शराब, प्याला और साकी बराब में ही हो तो न्यायविक है कि मुँह पर नशा आ जाय। —रवाजा मुईनुद्दीन चिरती^५

किन्तु ये हाटान्त स्वच्छन्द कवियों ने ग्रहण नहीं किये हैं।

फारसी के शृंगारी शायरो ने भी तथा सूफी शायरो ने जिस प्रकार के रहस्यवात्मक संकेत किये हैं उनकी भी हफ्ती छाया स्वच्छन्द वृत्ति के कवियों पर पड़े बिना न रही। फारस में सूफी काव्य की धारा बड़ी सशक्त और समर्थ रही है। उस धारा के शायरो ने प्राणोगमाद का, प्रेम का, व्यथा का जैसा जीवन चित्रण किया है वैसा कम कवि कर सके हैं। ईराकी अपने उश्शाकनामा में लिखते हैं—उसके प्रेम में ही मेरी आत्मा को विध्राम मिलता है उसके सौंदर्य का साक्षात् ही मेरी हार्दिक अभिलाषा है। मेरे हृदय को उमने हर लिया है, मैं उसकी आकांक्षा को शराब से मतवाला हो उठा हूँ और हालांकि मेरे भ्रमर उसे देखने की उतावली है किन्तु उसे इसकी परवाह नहीं।^६ रवाजा मुईनुद्दीन चिरती कहते हैं—मैं उसकी (परमात्मा की) सौम्य स्वाकर कहता हूँ कि मैं दोनों लोगों में सब तक अपनी आल नहीं खोलूँगा जब तक मैं पहले उसका सौंदर्य नहीं देख लेता। अपने अस्तित्व के धूँध के हर पत्ते से मैं प्रेम के उन्ही रहस्यों को सुनता हूँ जो उस वृक्ष ने मूसा से कहे थे। अगर मैं तेरे प्रेम की आग में जल जाऊँ तो कोई आश्चर्य नहीं क्यों कि वह पहाड़ भी तो तेरी प्रभा के एक ही किरण से जल गया था। ऐ मुईन ! प्रियतम का सौंदर्य बुद्धि की आलों से नहीं देखा जा

^१ A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court Akbar, पृ० ५७

^२ Pre Mughal Persian in Hindustan, पृ० २६५

^३ वही पृ० २६८-६९

^४ Pre Mughal Persian in Hindustan, पृ० ३०६

^५ वही, पृ० ३१७

^६ देखिये ईराकी की पत्थिया Classical Persian Literature, पृ० २७१

सकता। लीला की खूबनूरती देखने के लिए मजबूत की आँखें चाहिए।^१ खुदा की देखने के लिए आँखों में खुदाई रंग होना चाहिए। प्रेमी आँखों को जो दिखता है वह परदाई आँखों को बँने दिखाई दे सकता है।^२ एक जगह स्वाजा ने लिखा है कि सौ परदों के पीछे से भी उसकी सुन्दरता हमें झलकती दिखाई देती है। वह दिन कितना सुगन्तीब होगा जब वह रूप बिना परदे के दिखाई देगा।^३ इस सत्कार का एक एक जरा उसी की प्रभा से प्रकाशित है, हर कण में उसी का सौंदर्य प्रतिफलित हो रहा है। उसके महान् अस्तित्व का प्रतिबिम्ब मेरी आत्मा के दर्पण में भी पड़ रहा है।^४ एगार के जरें जरें में जो तटप है वह उसी के विरह की तटप है। जो उससे एकमेक हो जाता है वह खामोश हो जाता है।^५ प्रकृति के एक एक उपकरण को देखिये, समुद्र को देखिये सभी उस ध्व्या से सहर्ष खा रहे हैं। वही लहर और धपेडा है जिसे खाकर घनजानद चीख उठते हैं—

अंतर ही कियों अंत रह्यै, दुप पारि किरौ कि अमागिनि पीरौ।
जागि जरौ अकि पानी परौ, अज बँनी करी हिय का बिधि पीरौ।
जो घनजानंद ऐसी रची, तो कहा जतहँ बहो प्राननि पीरौ।
पाऊँ कहाँ हरि हाय तुन्हँ घरनी में घरौ कि अवासहि पीरौ॥ (सुजानरहित)

वह तटप एक ही है, वह व्यथा एक ही है। जो आप घनजानंद की इन पत्तियों में है—

स्यौ अस्तरेनि के ऐन बसे रावि, मोन पै दीन हूँ सागर आवै।
मोसो तुन्हँ सुनी जान हृपानिधि ! नेह निबाहिबौ यौ छबि पावै॥ (सुजानरहित)

वही भाव स्वाजा हसन संजरी के इस कथन में है कि कण सूर्य के प्रति प्रेम में उन्मत्त होकर नाच रहा है और उसकी इस खुरी और प्रेमीन्माद की कोई जानता नहीं।^६

इस प्रकार फारसी और रीति-स्वच्छन्द काव्यधारा की भावभूमि किस सीमा तक एक है यह बात उभय काव्यधाराओं में काव्योदाहरणों द्वारा हमने दिखाने की चेष्टा की है। इसमें सन्देह ही क्या है कि प्रेम की विरह की लीनिक अवस्था इतर अनुभूतियों ने जहाँ तहाँ एक रूप होकर अपने को व्यक्त किया है। यह बँने कहा जा सकता है कि अमुक कवि की अमुक पंक्ति से ही हिंदी की स्वच्छन्द धारा के अमुक कवि की अमुक पंक्ति प्रभावित हुई है या उसी के अनुकरण पर बनी है। प्रभाव की राजनैतिक, ऐतिहासिक, भाषा और भावगत समानताओं की जो भूमिका हमने उभार की है और समानान्तर भावों और पत्तियों के जो उदाहरण हमने प्रस्तुत किये हैं वे निश्चय ही हमें इस तथ्य की ओर ले जाने वाले हैं कि हिन्दी के रीति-स्वच्छन्द कवि अपने प्रेम की उमग में फारसी के प्रेमी शायरो के निकट हैं, व उससे प्रभावित हुए हैं यह भी निश्चित है। उनकी भावनाएँ बहुत कुछ एक सी हैं जहाँ-

^१ Pre Mughal Persian in Hindustan, पृ० २६५-६८

^२ वही, पृ० ३०८-९

^३ देखिये स्वाजा की पत्तियाँ, वही, पृ० ३११-१२

^४ देखिये स्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती की कविता Pre Mughal Persian in Hindustan, पृ० ३१३

^५ देखिये स्वाजा हसन संजरी की कविता, वही, पृ० ४६१

तहा भाषा और वातावरण से ये कवि प्रभावित हैं। फारसी के जातकार वे थे ही ये विभिन्न कवियों के जीवन परिचय से भी प्रमाणित होता है। मुगल आसन और वातावरण के प्रगाढ़ संपर्क की बात निश्चित हो की जा चुकी है और इतने सारे समानान्तर भावों के प्रसार और अवतरण भी सामने लाए गए हैं। जैसा मैंने पहले कहा है राई-रत्ती प्रभाव दिखला सकना और प्रमाणित कर सकना तो संभव नहीं किन्तु जो सामग्री यहाँ प्रस्तुत की गई है उसे देखते हुए हम निश्चित प्रभाव की व्यापक समझना का सङ्कल्प किया जा सकता है। यह अध्ययन की स्वतन्त्र दिशा है और मैं आशा करता हूँ कि अन्य अनुसंधितों इस दिशा में और भी धागे बढ़ेंगे।

उपसंहार

प्रबन्ध के प्रथम अध्याय में रीति युग की सम-सामायिक-राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक एवं साहित्यिक पृष्ठभूमि का अध्ययन किया गया है। स्वच्छन्द वर्तकों के असाधारण महत्त्व की स्वीकृति हो जाने के कारण ही रीति युग के अभिनव नामकरण एवं रीतियुगीन काव्य के वर्गीकरण की भी समस्या सामने आई। इस समस्या पर सबसे अधिक समचेत एवं युक्तियुक्त रूप में आचार्य विद्वनाथप्रसाद मिश्र ने विचार किया है। अन्य विद्वानों के विरुद्ध मतों के होते हुए भी मैं इस सम्बन्ध में आचार्य मिश्र के मत को ही अधिक उपयुक्त समझता हूँ और इस सम्बन्ध में भी मैंने अपने तर्क 'शृंगारकाल' नामकरण के पथ में घटास्थान दिये हैं। यह नाम युग की काव्य प्रवृत्ति के आन्तर स्वरूप के बिल्कुल मेल में है तथा बीर काल, भक्तिकाल आदि अन्य युग के नामों में उसकी समति भी अपेक्षाकृत अधिक समुचित रूप में बैठ जाती है, इसी प्रकार समयुगीन काव्य के वर्गीकरण तथा अतिविभाजन का मार्ग भी अधिक प्रशस्त हो जाता है। शृंगारकालीन काव्य की चर्चा करते हुए उस युग की जिन अन्य धाराओं को प्रायः भुला दिया जाता है वे हैं वीरकाव्य, नीतिकाव्य, सतकाव्य, सूफीकाव्य, कृष्णकाव्य और रामकाव्य की धाराएँ जिनसे संबंधित साहित्य गुण और परिमाण की दृष्टि से उपेक्षणीय वदापि मही कहा जा सकता। अपने अपने ढंग से इन धाराओं के कवियों ने भी हिन्दी काव्य की श्रीवृद्धि की है। इन दिशाओं में भी अन्यान्य विद्वानों ने थोड़ा बहुत कार्य किया है। प्रस्तुत प्रबन्ध में उक्त धाराओं की प्रवृत्तियों का बोध हो सके साथ ही स्वच्छन्द धारा की साहित्यिक पृष्ठभूमि भी निर्मित की जा सके। एक बात जो बीर और नीतिकाव्य की धाराओं के अतिरिक्त ये सभी धाराओं में लक्षित होती है वह है न्यूनाधिक परिमाण में शृंगारीवृत्ति अथवा माधुर्यभाव का समावेश। यह तथ्य भी इस युग की नई अवस्था 'शृंगारकाल' के ही पक्ष को पुष्ट करता है।

द्वितीय अध्याय में स्वतन्त्र रूप से स्वच्छन्द धारा मात्र का विश्लेषण किया गया है तथा हिन्दी की मध्ययुगीन रीति स्वच्छन्द काव्य प्रवृत्ति की विशेषताओं का सविस्तार उद्घाटन किया गया है। विभिन्न देशों एवं विदेशी विद्वानों के मतों के आधार पर कहा जा सकता है कि स्वच्छन्द धारा एक उदार, नवीन स्फूर्ति वाली, अभिनव दृष्टिमयी सौंदर्य

के नये नये लोगों का मृज्जन करने वाली, प्राकृतिक जीवन की ओर अभिमुख और अप्रसर होने वाली, रुदियों का ध्वंस करके बनने वाली, भावावेगमयी और सख्तहीन काव्यप्रवृत्ति है जिसमें पूर्ववर्तिनी अथवा समसामयिक काव्य प्रवृत्ति के प्रति असंतोष और क्षोभ का भाव प्रमान हुआ करता है तथा रूढिबद्ध अथवा रीतिबद्ध (Classic) काव्य में उसमें तात्त्विक भेद लक्षित किया जा सकता है। यह अन्तर काव्य के प्रति मूलवर्ती दृष्टिकोण, परम्पराभेद, जीवनादर्श, नवीनता के मोह, शैली आदि कितनी ही बातों में लक्षित किया जा सकता है। मध्ययुग के स्वच्छन्द कवि काव्य के सम्पन्न में स्वयमेव सर्वथा भिन्न दृष्टिकोण लेकर चल रहे थे जैसा कि वनमानन्द, ठाकुर आदि के बचनों में स्पष्ट सिद्ध हो जाता है। उनकी उत्तियों की अलंकार प्रेमी रचना, सेनापति आदि की उत्तियों की तुलना करने पर काव्य सम्पत्ती दृष्टिकोण का अन्तर बहुत ही स्पष्ट रूप में प्रत्यक्ष हो जाता है। इसी प्रकार भावावेग अथवा भावप्रवणता, आत्मपरक अभिव्यक्ति, परम्परा-साहित्य, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य, वादुकारिता की जगह स्वाभिमान, प्रवणों की ओर अभिवृत्ति, देशी एवं साम्य व्यापारों, पर्वों एवं त्योहारों तथा संस्कारों के प्रति मोह और आकर्षण आदि की विशेषताएँ उनके काव्य की परम्परा-समयित काव्य से सर्वथा वृक्षक घोषित करने वाली हैं। रीतियुग के कवियों का भी मूल वनन्ध प्रेम ही है परन्तु उनका प्रेम सर्वथा स्वच्छन्द और भाषा-बन्धन रहित है, उसमें नृत्तियों का एक से एक उदात्त स्वरूप देखा जा सकता है तथा प्रेम के भव्य में भव्य स्वरूप एवं ऊँचे से ऊँचे आदर्शों तक हृष जा सकते हैं। प्रेम छिद्यता, ऐन्द्रिक व्यापार न रहकर स्वस्थ मानसिक गुणा का रूप लिए हुए मिलता है। उसमें भोग नहीं त्याग और अयोग रूप से आत्मसमर्पण की ऊँची वृत्तियाँ सामने आई हैं। प्राप्ति की अपेक्षा प्राप्ति की लक्ष्य को महत्त्व बताया गया है। प्रेम भावना की प्रगाढ़ता के निर्वर्तन के लिए स्वच्छन्द कवियों ने प्रेम वैषम्य की विषय कर्त्ता की है तथा इस प्रकार की भावना पर फारसी प्रेम भाष्यो तथा सूफी प्रेम भावना का प्रभाव देखा गया है। स्वच्छन्द कर्त्ता के प्रणय वर्णन में सयोग की अपेक्षा विमोग का ही प्राधान्य एवं महत्त्व मिलेगा जिस पर थोड़ा बहुत सूफी और फारसी शैली की वेदना विवृति का प्रभाव भी देखा जा सकता है। रीति स्वच्छन्द कवियों द्वारा वर्णित विरह कवियों की अपनी ही लक्ष्य की मानसिक अभिव्य-जना है और इसीलिए उसमें रीतिबद्ध कवियों की भी नाथ जोख या ऊँहारे हैं। यदि हैं भी तो हादिकता से इतनी सपृक्त कि उनकी आभा ही दूसरी हो गई है तथा वे रीति बद्धों की उत्तियों के मेल में नहीं बिठाई जा सकती। संक्षेप में यह कि विरह का अत्यन्त प्रगाढ़ एवं आत्मपरक रूप इनकी रचनाओं में देखा जा सकता है। वे लौकिक प्रेम के गायक थे, इनमें रहस्यवर्षिता नहीं, अपवाद रूप से ही नहीं कही उसकी कल्प देवी जा सकती है, भाक्ति भी इसी प्रकार इनकी प्रधान वृत्ति न थी। ये मूलतः प्रेमी थे।

रीति स्वच्छन्द कवियों से मिलती जुलती काव्य-प्रवृत्ति अथवा काव्य-दृष्टि अपेजी के रोमान्टिक कवियों की भी थी। समानांतर काव्य-प्रवृत्ति होने के कारण उन पर भी विचार किया है तथा रीति युगीन स्वच्छन्द कर्त्ताओं से उनका मेल बिठाते हुए बताया है कि दोनों देशों के कवि ऐतिहासिक दृष्टि से लगभग एक से युग में रह रहे थे तथा उनका रचना काल भी बहुत कुछ एक था। जीवन और साहित्य की रुदियों के प्रति दोनों का

विद्रोह था। दोनों देशों के कवि सामाजिक एवं नैतिक दृष्टि में अधःपतित युग में पैदा हुए थे, प्रदर्शन एवं कृत्रिमता से दोनों को भरचि थी, दोनों ने दरबारदारी की ओड़ी प्रवृत्ति से कविता को मुक्त किया तथा उसे अधिक प्राकृतिक और स्वस्थ आधारभूमि पर प्रतिष्ठित किया। पुरातन की अनुकृति और शास्त्रीय कवियों द्वारा निर्धारित मानदण्डों को दोनों ने टुकड़ा दिया। दोनों ने स्वानुभूति-प्रधान सहज शैली की कविताएँ लिखीं और काव्य जगत में अमिनव प्रकार के सौन्दर्य-लोक का सृजन किया। त्यक्त और उपेक्षित के प्रति दोनों की दृष्टि गई।

तृतीय अध्याय में हमने प्रबन्ध में अधिग्रहीत ६ कवियों के जीवनवृत्त एवं कृतियों की प्रामाणिकता आदि पर भी विचार किया है।^१ इस सदर्थ में उपलब्ध सामग्री के आधार पर कवियों के जीवन की रूपरेखा यथासम्भव प्रामाणिक रूप में उपस्थित की गई है। प्रायः सभी कवियों के जीवनवृत्त, समय, कृतियों की प्रामाणिकता आदि के सम्बन्ध में मतभेद और द्विविधा रही है इस दिशा में भी सुलभ सामग्री के आधार पर पर्याप्त विस्तार के माध्यम विचार किया गया है। रसखान दिल्ली के थे या पिहानी के संयद इब्राहीम थे, किस शहर में उन्होंने दिल्ली छोड़ी, उनकी अनुरिक्त पहले किसके प्रति थी, कठी-माला-धारण प्रसंग क्या था आदि नहीं-नई बातों पर भी विचार किया गया है। इसी प्रकार आलम दो थे या एक अथवा दो बोधाओं तथा तीन ठाकुरों में से कौन से बोधा और ठाकुर हमारे अध्ययन के विषय हैं ऐसी कई बातों पर प्रकाश डाला गया है। आलम और दोष नाम के दो कवियों का होना भ्रामक है। धनवानद के नाम के भी कई कवि हो गये हैं, उनमें से अपने प्रेम की पीर के उमगी गायक कौन हैं? मुजान कौन थी, कौसी थी, उसके कारण धनवानद को किन दिन लोकापवाधों का शिकार होना पड़ा, धनवानद की मृत्यु किस आप्रमणकारी के हमले में हुई आदि बातों पर भी सम्यक प्रकाश डाला गया है। इस प्रकार की सूक्ष्म किन्तु महत्वपूर्ण शिखर-सवन्धिनी बातों की चर्चा भी यथेष्ट विस्तार से की गई है। कवियों के सम्बन्ध में प्राप्त किंवदंतियों का भी यथास्थान उल्लेख किया गया है क्योंकि जनश्रुतियाँ सर्वथा निराधार नहीं ठूँसा करती।

चतुर्थ अध्याय में रीति-स्वच्छन्द काव्य धारा के सभी प्रमुख कवियों के काव्य के भाव पक्ष का विशद अध्ययन प्रस्तुत किया गया है जो ७ बड़े बड़े खंडों में विभक्त है। प्रथम खंड में हमने कवियों के मूल वक्तव्य प्रेम की चर्चा की है तथा इस सम्बन्ध में कवियों की जो निजी दृष्टि रही है उसे विशेष महत्त्व दिया है क्योंकि उनका प्रेमवर्णन मानो उनके जीवन की अपनी ही प्रेम-तरंग की साहित्यिक अभिव्यक्ति है। उन्होंने प्रेम पर स्वतः भी विचार किया है परन्तु किसी शास्त्रीय ढंग से नहीं। उन्होंने आनुभाविक आधार पर कहा है कि प्रेम बठिन है, वासनाहीन है, बिना प्रेम के जीवन और जगत व्यर्थ है, जीवन में उससे महत्तर कुछ नहीं, उस राह पर चलने वाले को फिर और कुछ पाना शेष नहीं रह जाता, प्रेम में सब कुछ समर्पण करना पड़ता है, प्रेम महन-तत्त्व की प्राप्ति का साधन है, प्रेम में स्थिरता और निर्वाह परम आवश्यक है, अनन्यता के बिना वह व्यर्थ है, प्रेम मुक्त

^१ यह अध्याय इस संस्करण में नहीं दिया जा सका है।

जाति लोक आदि की मर्यादाओं को नहीं माना करता, इस पथ के पथिक को असंख्य व्यथा सहने के लिए तैयार रहना चाहिए, निष्कण्ट होना चाहिए, व्यथा को पी जाना चाहिए, विरह की अग्नि में अपने प्रेम को परिपक्व करना चाहिए, प्रेमी को निरामिमान होना चाहिए, प्रेम की निष्ठा में शिकारों के लिए स्थान नहीं आरि। दूसरे खण्ड में हमने स्वच्छन्द कवियों के प्रेम के आवदन-वर्णन पर विचार किया है तथा उनके निजी प्रेमालवनों जैसे सुजान, सुमान आदि अथवा लोक प्रसिद्ध प्रेमालवनों राधा, कृष्ण, गोपी, कामकदम्बा, माधवानन्द, नीलाकम्बी, रविधन्वी आदि के रूप, चरित्र, अंग-प्रत्यंग एवं स्वभाव तथा आन्तरिक सौन्दर्य आदि के मनोप्राप्ती वर्णन पर अत्यन्त विवाद रूप में प्रकाश डाला है तथा रूप के प्रभाव की जो अभिव्यक्तियाँ हैं और उनके द्वारा रूप-सूचन की जो शैली है उसके आधार पर भी रूप-सौन्दर्य के प्रत्यक्षीकरण का अध्ययन किया गया है। रूप सौन्दर्य के चित्रण में कवियों का जो अभिनिवेश है और सौन्दर्यचित्रण का जो स्वरूप है उसे पर्याप्त सहृदयता के साथ उद्घाटित किया गया है। विभिन्न स्थितियों, अवसरों, प्रकरणों में प्रेम के आलवनों को प्रस्तुत कर जो आकी कवियों ने देखी, दिखाई है उसे सामने लाया गया है। तीसरे खण्ड में प्रेम अथवा प्रणय प्रसोदोक्ति में सहायक प्राकृतिक उपकरणों तथा प्रवचनों में आए हुए तगर आदि के वर्णनों पर विचार किया गया है। जिन जिन रूपों में प्रकृति का चित्रण हुआ है उनकी विस्तृत विवेचना है और द्विजदेव के स्वच्छन्द रूप में किए गए प्रकृतिवर्णनों की विशेष चर्चा हुई है वैसे जो बातें कही गई हैं वे सभी कवियों के काव्यों को लेकर ही कथित हुई हैं, यहाँ तथा समूचे प्रबन्ध में। इसी सन्दर्भ में धनवानन्द के ब्रजप्रेम अथवा ब्रजभूमि के वर्णनों पर प्रकाश डाला गया है तथा ठाकुर, द्विजदेव आदि के सांस्कृतिक पर्वों (सावन की अमौरी रीज, अलखी या बटपूजन) के आकर्षण एवं बोधा-हृत वैवाहिक पद्धतियों एवं सगाहोहो के वर्णन पर भी प्रकाश डाला गया है। चौथे खण्ड में स्वच्छन्द कवियों की सयोग वर्णना के विस्तार दिये गए हैं, गोचरण, कुजक्रीडा, गौरस-वाचन, वनप्रतीडा, पनपट, रास, बखी, होली, प्रथमपित्तन आदि के सन्दर्भ में राजा और गोपियों के साथ कृष्ण के प्रेम व्यापारों अथवा प्रणय कवियों की चर्चा की गई है। इसी प्रकार सन्भोग की ऐन्द्रिक वर्णनाओं पर भी विचार किया गया है जो न्यूनाधिक परिमाण में सभी कवियों द्वारा कही गई हैं तथा जिसमें पूर्व सन्भोग, सन्भोग एवं पर सन्भोग सभी स्थितियों का चित्रण किया गया है। सन्भोग की मुक्त एवं अवसील वर्णना में बोधा सबने आगे रहे हैं। सन्भोग की आकांक्षा का उदात्त रूप जैसा बोधा में मिलता है दूसरों में नहीं। साथ ही साथ इसी खण्ड में प्रणय की सयोगावस्था के मानसिक पहलुओं का भी उद्घाटन किया गया है जिसके अन्तर्गत प्रेमी हृदय की सलक, अभिलाषा, रीझ, अनुरक्ति, उमड़ते हुए उत्साह, ससर्ग कामना, गुण्या, आसक्त चित्त की विविध प्रकार की मनोदशाओं का सौंदर्य दिखाया गया है। प्रिय की शरारता और प्रणय चेष्टाओं (ककड़ी मारने, मार्ग में आ मिड़ने या आँखों में आँसू डालकर देख लेने ऐसी बातों) पर मुख्य प्रणयिनी के, हृदय की चितवन से बेहाल हुई गोपिका के, व्यंग्य मिथ्या परस्परित वचनावली के कभी कभी विगत सन्भोग की स्मृति के बड़े ही मादक एवं जाह्नवादकारी चित्रों की चर्चा की गई है। सयोग के ही अन्तर्गत मीठ, उपालभ, ज्योतिषी से भविष्य विचार, सदनधनी की हाट आदि कितने ही सरस प्रसंगों की उद्भासना की गई है। पावर्ष खंड में प्रेम की पौर के इन गायकों

को विरह भावना अत्यन्त विस्तार से देखी, दिखाई गई है। प्रिय की स्मृति, रोग का उपचार, विरही अथवा विरहिणी को भोजन व्याप्त, प्रिय की उपेक्षावृत्ति, प्रतीक्षा, विरह की वृत्ता, विरही के चतुर्दिक के वातावरण में ही विरह की व्याप्ति, श्रुतियों एवं प्राकृतिक उपकरणों द्वारा विरह की उद्दीप्ति, विरहियों के आत्मनिवेदन, क्षीन, आशक्ति—जनित बेचैनी, अकथनीय स्मृति जनित, वायजनित, प्रिय को निष्ठुरताजनित अथवा प्रेम वैषम्य से उत्पन्न, नानाविध वेदनाओं की बिभ्रद चर्चा की गई है तथा यह दिखाया गया है कि किस प्रकार विरह प्रेम की दृष्टता एवं एकनिष्ठता प्रदान करता है, विरह में लालसाएँ किस प्रकार दिन दूनो रात चौगुनी वर्धमान होती रहती हैं, किस प्रकार सदेम भेजे जाते हैं और उनका उत्तर नहीं आता किस प्रकार हताश विरही या विरहिणी प्रिय के गुणों का फिर भी गान करते रहते हैं आदि। कही कही इस प्रेम वर्णना पर नूतने अथवा पारसी रंग रंग की क्लृप्त मिलती है। विरही कभी अपने विरह को अपने तक हो सीमित रखने की बात कहता पाया जाता है। उद्धव-गोपी प्रेमश को लेकर भी प्रायः सभी कवियों ने छंद लिखे हैं और अनेकानेक मनोहर एवं अभिनव भाव प्रस्तुत किये हैं। स्वच्छन्द कवि विरही अथवा विरहिणी की बाह्य दशा के चित्रण की अपेक्षा मनोदेश की स्थिति को देखने और दिखाने में प्रवृत्त हुए हैं जो इस काव्यधारा का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण एवं दलपनीय पक्ष है। स्वप्नमिलन, विदोष में संयोग आदि अन्य वितनी ही विरह वृत्तियों का और भी निदर्शन हुआ है। जगह जगह व्यङ्ग्यारमक कथनों द्वारा जसाधारण सौरभ्य पैदा किया गया है। छठे खंड में धारा के कवियों में प्राप्य भक्ति भावना का उनकी भक्ति सम्बन्धिनी उदारता का, वैराग्य एवं रीति कथनों का तथा किन्हीं किन्हीं को जैसे धनजानन्द ऐसे कवि की भक्ति-पर्यवसित प्रीति का तथा उनकी साम्प्रदायिक भक्ति भावना का, उनकी भक्तिपरक रचनाओं से आधार पर अध्ययन प्रस्तुत किया गया है जिनके अन्तर्गत द्वज, यमुना, गोकुल, वृन्दावन, गोवर्धन, वरमाना, भुरली, राधानाम, सती भाव की भक्ति आदि पर भी विचार किया गया है तथा कवियों की भक्ति भावना का भी विवेचन हुआ है। जगह जगह जगत की दशा, मानवी प्रवृत्तियों, मनुष्यता, मन की प्रबोध ऐसे विषयों पर लिखी गई रचनाओं पर भी प्रकाश डाला गया है। भक्ति के जालम्बन अधिकांश में राधाकृष्ण ही हैं परन्तु कवियों की दृष्टि इस क्षेत्र में सामान्यतः उदार ही रही है। नागवं खंड में आलम और बोधा के तीन प्रदग्धों माधवानल-काम-बन्दला, विरहवारीण एवं द्याममनेही का भी कथा, वस्तु विवेचन, वर्णन, संवाद, मानिक स्थल, रस एवं भाव, चरित्र चित्रण एवं मनोविज्ञान, रचना का उद्देश्य, काव्य शक्ति आदि शीर्षकों के अन्तर्गत विवाद अध्ययन प्रस्तुत किया गया है तथा आलम और बोधा द्वारा एक ही कथा से सम्बन्धित प्रदग्धों का तुलनात्मक विवेचन भी किया गया है।

पंचम अध्याय में रीति स्वच्छन्द कर्ताओं के कलात्मक कृतिम्ब का प्रकलन करते हुए सर्व प्रथम उनके कला विषयक दृष्टिकोण को स्पष्ट किया गया है। ये कवि भाषा और अभिव्यक्ति में निजी विशिष्टताएँ रख करके थे और अनावश्यक अलंकरण से मुक्त सीधी विन्तु चुमने वाली भाषा शैली के प्रयोग के बाधक थे। प्रत्येक कवि के कला सम्बन्धी विचारों को प्रस्तुत करते हुए, भाषा, अलंकार एवं छंद-विचार के तीन पृथक पृथक खंडों में इनके काव्य के कला पक्ष का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है तथा शब्द प्रयोग, भाषा विषयक आदर्श तथा अभिव्यक्ति के क्षेत्र में उनके योगदान का अन्वेषण किया गया है।

पष्ठ अध्याय में फारसी काव्य की फारसदेशीय एवं भारतीय परम्परा का इतिहास क्रम से संक्षिप्त अध्ययन प्रस्तुत किया गया है तथा फारसी भाषा, साहित्य और संस्कृति के भारत आगमन की अत्यन्त रोचक कहानियाँ बही गई हैं। इसी पृष्ठभूमि पर फारसी भाषा और साहित्य के भारत में प्रसार एवं समसामयिक भाषा काव्य पर बढ़ने वाले उसके प्रभाव का विशेषतः रीतिस्वच्छन्द कवियों के काव्य पर उनके प्रभाव का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है एवं फारसी और रीति स्वच्छन्द कवियों की ममान भावभूमियों का भी लेखा जोखा प्रस्तुत किया गया है।

रीति युग का काव्य आज से लगभग १५ वर्ष पूर्व उपेक्षित था या और हेय दृष्टि से भी देखा जाता था किन्तु आज बड़ी विविध विद्वानों के श्रम और अनुसंधान परक अध्ययनों द्वारा साहित्यिक गवेषणा का असुत्कृष्ट कार्यक्षेत्र बना हुआ है तथा दर्जनों अनुमधायक इस क्षेत्र में कार्य कर चुके हैं और कर रहे हैं। रीतिबद्ध काव्य से सम्बन्धित अध्ययन तो प्रचुर परिमाण में हुए किन्तु रीतिमुक्त काव्यधारा पर अभी उतना कार्य नहीं हुआ है। प्रस्तुत अध्ययन की मूलचर्चानों दिशाओं अथवा विशिष्टाओं की ओर हम प्रबन्ध की प्रस्तावना में संकेत कर चुके हैं। यहाँ निष्कर्ष रूप में हम इतना ही कहना चाहते हैं कि रीतिबन्धन से स्वतन्त्र होकर प्रेम की तड़प रखने वाले हमारे उमगी कवियों ने जैसे जैसे सुन्दर भाव प्रस्तुत किये हैं, जैसी जैसी मनोहर एवं सुकुमार भावनाओं के सुगम कुसुमित किये हैं वे अपनी उपमा आप हैं। उनको इस अनन्वयता का सौन्दर्य देखने के लिए और भावों के उच्छल छोट का आह्लाद उठाने के लिए मध्ययुगीन काव्य के रसज्ञ पाठक को इस धारा का अवगाहन करना होगा और एक बार जो उसके रस तक पहुँच जायगा वह उसे जी भर कर पिये बिना लौटेगा नहीं। यह तड़प, यह आभा, यह आकर्षण और ऐसा आह्लाद इस काव्य में इसलिए निष्पन्न हो सका है क्योंकि इस धारा के प्रत्येक कर्त्ता ने अपने मानव-रस का दान किया है। हृदय-रस के मुक्त प्रवाह से ही यह जोतस्विनी आपूर है। जो लोग रीति-बद्ध काव्य से रीतिमुक्त काव्य के सौन्दर्य को अभिन्न समझते हैं वे भ्रम में हैं, उन्हें परम्परागत काव्यकारों से इन स्वच्छन्दमति काव्यकारों का भेद समझना होगा। इसके बिना वे स्वच्छन्द धारा के सौन्दर्य और आनन्द से बचिन रहेंगे। क्रमागत रीतिबन्धन युक्त काव्य के मानों को लेकर इस काव्य प्रवृत्ति का आकलन नहीं किया जा सकता। मूल्य, गुण, भाव, सौंदर्य सभी दृष्टियों से स्वच्छन्द कर्त्ताओं की रीतिबद्ध कर्त्ताओं से उपमा नहीं दी जा सकती, उनका व्यतिरेक मानना ही पड़ेगा। भावलाक के इस अभिनव क्षेत्र से अवगत होने के लिए इस क्षेत्र की अभाधारण प्रतीत होने वाली विशेषताओं से अवगत होना ही पड़ेगा, लीक की आवाज सुनने वालों को स्वच्छन्द स्वरा के प्रति अपनी अभिवृत्ति विकसित करनी पड़ेगी तथा "चाह के अथाह प्रवाह" में बड़े बिना और "हिय आँखिन नेह की पीर" तक के बिना "आप ही आप बिच्छन्द" मानने की औधी वृत्ति छोड़नी ही पड़ेगी। संक्षेप में यह कि दृष्टि की स्वच्छन्दता बिना स्वच्छन्दधारा के काव्यात्मक सौन्दर्य और सौंदर्य को मनोगत नहीं किया जा सकता। वह रस और सौंदर्य की छनकती हुई धारा के सौन्दर्याह्लाद को मनोगत कर लेने के उद्देश्य से ही प्रस्तुत प्रबन्ध प्रणीत हुआ है।

संदर्भ ग्रन्थ

(क) अध्ययन के मूल आधार

ग्रन्थ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
१ आलम कृत आलम-केलि	स० लाला भगवानदीन	प्र० उमाशंकर मेहता रामघाट, काशी	संवत् १९८३ सन् १९२६
२ आलम कृत माधवा- नल कामकदला (हिंदी प्रेमगाथा काव्य-संग्रह)	स० गणेशप्रसाद द्विवेदी एच गुलाबराय	हिन्दुस्तानी एकेडेमी प्रयाग	स० २०१० सन् १९५३
३ आलमकृत रमा- सनेही (पाण्डुलिपि)	डा० भवानीशंकर याज्ञिक, ग्राहन्जफ रोड, सलनऊ से प्राप्त		
४ आलम कृत मुदामा- चरित्र (पाण्डुलिपि)	डा० भवानीशंकर याज्ञिक से प्राप्त		
५ धनजानन्द-कवित्त	स० निरवनाथ प्रसाद मिश्र सरस्वती मंदिर, जलनवर, बनारस		स० २००६
६ धनजानन्द प्रभावली	स० निरवनाथ प्रसाद मिश्र	प्रसाद-परिपद की ओर से बाणीविज्ञान, ब्रह्मनाथ, बनारस—१	स० २००७
७ ठाकुर-ठसक	स० लाला भगवानदीन	सा० सेवक कार्यालय काशी	स० १९८३ सन् १९२६
८ ठाकुर-शतक	स० बाबू काशीप्रसाद	भारत जीवन प्रेस, बनारस	स० १९६१ सन् १९०४
९ द्विजदेव कृत शृंगार- बत्तीसी	स० त्रिलोकनारायण सिंह	मुद्रक-मुन्शी नवलकिशोर प्रेस, सलनऊ	सन् १८८५
१० द्विजदेव कृत शृंगार लतिका	" " "	" " "	सन् १८८३

ग्रंथ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
११. द्विजदेव कृत शृंगार- लतिका-सोरभ	स० जवाहरलाल चतुर्वेदी	राजसदन, अयोध्या	स० १९६३
१२. बोधा कृत इस्कनामा	नकछेदी निवारी	मुद्रक-भारतजीवन प्रेस, काशी	सन् १८६३
१३. बोधा कृत विरह- वारीश या माघवा- नल कमकदत्ता चरित्र भाषा	स० गणेश प्रसाद	मुद्रक-मुशी नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ	सन् १८६४
१४. रसखानि श्यावली	स० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र	भागीबितान ब्रह्मनाथ, वाराणसी	स० २०१६

(ख) हिन्दी ग्रंथ

ग्रंथ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
१. अकबरीदरबार के हिन्दी कवि	डा० सरयूप्रसाद अग्रवाल	लखनऊ वि० वि०	स० २००७
२. अलंकार पीपूष (भाग १, २)	डा० रामचक्र शुक्ल	रामनारायणलाल, इलाहाबाद	सन् १९५४
३. अलंकार मजरी	सेठ कन्हैयालाल मोहार	जगन्नाथप्रसाद शर्मा, मथुरा	स० २००२
४. अलंकार मञ्जुषा	लाला भगवानदीन	रामनारायणलाल, इलाहाबाद	सं० १९६३
५. अष्टछाप और बल्लभ संप्रदाय	डा० दीनदयानु गुप्त	हि० सा० सम्मेलन, प्रयाग	सं० २००४
६. आचार्य कवि केशव- दास	कृष्णचन्द्र वर्मा	सा० प्रकाशन, मासीवाडा, दिल्ली	सन् १९५७
७. आधुनिक साहित्य	नन्ददुलारे वाजपेयी	भारती भंडार, प्रयाग	स० २००७
८. आधुनिक हिन्दी कविता की स्वच्छन्द धारा	डा० त्रिभुवन सिंह	हिन्दी प्रचारक पुस्त- कालय, वाराणसी	सन् १९५६
९. आधुनिक हिन्दी कविता में प्रेम और सौंदर्य	डा० रामेश्वरलाल खन्डेलवाल	नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली	स० २०१५
१०. आधुनिक हिन्दी साहित्य की भूमिका	डा० लक्ष्मीसागर वाष्पण्य	हिन्दी परिषद, प्रयाग वि० वि०	सन् १९५२
११. ईरान के सूफी कवि	बाबेबिहारी और कन्हैया- लाल	भारती भंडार, इलाहाबाद	स० १९६६ सन् १९६८

ग्रन्थ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
१२ उर्दू और उमका साहित्य	गोपीनाथ 'अमन'	राजकमल प्रकाशन, ववई	
१३ उर्दू के हिंदू सेवक और उर्दू का इति- हास	सैयद कामिम अली	अनवार अहमदी प्रेस, सन् १९४१ इलाहाबाद	
१४ उर्दू साहित्य का इतिहास	ब्रजरत्नदास	हिन्दी साहित्य कुटीर, हाथीगली, बनारस	स० २०११
१५ उर्दू साहित्य का इतिहास	डा० एजाज हुसैन	राजकमल प्रकाशन	सन् १९५७
१६ कबीर ग्रन्थावली	डा० श्यामसुंदरदास	ना० प्र० सभा, काशी	सन् १९४७
१७ कविता कौमुदी (भाग १)	रामनरेश त्रिपाठी	हिन्दी मन्दिर, प्रयाग	स० १९६०
१८ कवितावली (तुलसी कृत)	टीकाकार-लाला भगवान- दीन	रामनारायणलाल, इलाहाबाद	स० २००६
१९ कविता रत्नाकर (सेनापति कृत)	स० उमाशंकर मुखर्जी	हिन्दी परिषद, प्रयाग वि० वि०	सन् १९४८
२० कविप्रिया	केशवदास		
२१ काव्य निर्णय (भिलारीदास)	टीकाकार-महावीरप्रसाद मालवीय	बेलवेडिपर प्रेस, प्रयाग	सन् १९९७
२२ धनजानन्द	ज्ञानवती त्रिवेदी		
२३ धनजानन्द	शम्भुप्रसाद बहुगुणा	साहित्य भवन लि०, प्रयाग	
२४ धनजानन्द और जानन्दधन	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	प्रसाद परिषद, काशी	
२५ धनजानन्द और स्व- चन्द्र काव्यधारा	डा० मनोहरलाल गौड़	ना० प्र० सभा, काशी	स० २०१५
२६ छन्द प्रभाकर	जगन्नाथप्रसाद 'भानु'	जगन्नाथ प्रेस बिलासपुर से मुद्रित एवं प्रकाशित	स० १९९६ सन् १९३६
२७ जायसी ग्रन्थावली	स० रामचन्द्र शुक्ल	ना० प्र० सभा, काशी	स० २००३
२८ तुलसी प्रयावली	स० रामचन्द्र शुक्ल, स० भगवानदीन, स० ब्रजरत्नदास	ना० प्र० सभा, काशी	स० २००४
२९ दक्खिनी हिन्दी काव्यधारा	राहुल सांकृत्यायन	बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना	स० २०१५ सन् १९५६
३० परवारी संस्कृति और हिन्दी भुक्तिक	डा० त्रिभुवनसिंह	हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बाराणसी	सन् १९५८

ग्रन्थ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
३१. देव सुधा	सं० सुकदेवविहारी मिश्र	गंगा पुस्तकमाला कार्या- लय, सखनऊ	सं० २००५
३२. नव निबन्ध	परशुराम चतुर्वेदी	लोक सेवा प्रकाशन, बनारस	सन् १९५५
३३. नारदीय भक्ति सूत्र	हनुमानप्रसाद पोद्दार	गीता प्रेस, गोरखपुर	सं० २०१०
३४. पद्माकर पंचामृत	विश्वनाथप्रसाद मिश्र		
३५. पोद्दार अभिनन्दन ग्रन्थ	सं० डा० वासुदेवशरण अग्रवाल	ब्रज साहित्य मठल मथुरा	सं० २०१०
३६. फारसी साहित्य की रूप-रेखा	डा० अलीअसगर हिकमत	हिन्दी प्रचारक पुस्तक- लय, वाराणसी	सन् १९५७
३७. बिहारी	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	वाणी बितान, ब्रह्मनाल, बनारस-१	सं० २००७
३८. बिहारी बोधिनी	टीकाचर-लाला भगवानदीन	साहित्य-मेवा सदन, चौखम्बा, बनारस-१	सं० २००३
३९. बिहारी रत्नाकर	जगन्नाथदास 'रत्नाकर'	ग्रन्थकार प्रकाशन, शिवाला, बनारस	सन् १९५१
४०. अमर-गीत-सार	सं० रामचन्द्र शुक्ल	सा० सेवा सदन, काशी	सं० २००६
४१. भागवत सम्प्रदाय	डा० बलदेव उपाध्याय	ना० प्र० समा, काशी	सं० २०१०
४२. भारतीय दर्शन- शास्त्र का इतिहास	डा० देवराज और डा० रामानन्द तिवारी	हिन्दुस्तानी ऐकेडेमी, इलाहाबाद	सन् १९५०
४३. भारतीय प्रेमाख्यान काव्य	डा० हरिकान्त श्रीवास्तव	हि० प्र० पु०, वाराणसी	सन् १९५५
४४. भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा	परशुराम चतुर्वेदी	राजकमल प्रकाशन, दिल्ली	सन् १९५६
४५. भूषण ग्रन्थावली	सं० विश्वनाथप्रसाद मिश्र	सा० से० कार्यालय, काशी	सं० १९९३
४६. मतिराम ग्रन्थावली	सं० कृष्णविहारी मिश्र	गंगा पुस्तकमाला सखनऊ	सं० १९९१ सन् १९३४
४७. मध्यकालीन प्रेम साधना	परशुराम चतुर्वेदी	सा० भवन लि०, प्रयाग	सन् १९५२
४८. मध्यकालीन शृङ्गारिक प्रवृत्तियाँ	परशुराम चतुर्वेदी	सा० भवन लि०, प्रयाग	सन् १९६१
४९. मध्ययुगीन प्रेमाख्यान	डा० श्याममनोहर पांडे	मित्र प्रकाशन, प्रयाग	
५०. महाकवि घनानंद	रामवासिष्ठ	बिनोद पुस्तक मन्दिर, आमटा	सन् १९५७

ग्रंथ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
५१ महाकवि मतिराम और भय्यकालीन हिंदी कविता में अलंकरण वृत्ति	डा० त्रिभुवनसिंह	हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी	स० २०१७
५२ मिश्रबन्धु-विनोद (भाग १, २, ३)	मिश्रबन्धु	हिंदी ग्रंथ प्रचारक मंडली खण्डवा व प्रयाग	स० १९७०
५३ मुक्तक काव्य पर-परा और विहारी	डा० रामसागर त्रिपाठी	अनोक प्रकाशक, दिल्ली	सन् १९६०
५४ रत्नाकर (भाग-१, २)	जगन्नाथदास रत्नाकर	ना० प्र० स०, काशी	स० २००३
५५ रसखान और उनका काव्य	चन्द्रशेखर पाण्डेय	हि० सा० स०, प्रयाग	स० २००८
५६ रसखान कविता-वली	रूपनारायण पाण्डेय	नवलविशोर प्रेस, लखनऊ	सन् १९३९
५७ रसखान और घन-आनन्द	अमीरसिंह	ना० प्र० सभा, काशी	स० २००८
५८ रसखान रत्नावली	कवि किंकर	भारतनासी प्रेस, इलाहाबाद	सन् १९४५
५९ रसमंजरी	मेठ कन्हैयालाल पोद्दार	जगन्नाथप्रसाद शर्मा, मथुरा	स० २००४
६० रस सिद्धांत स्वरूप विश्लेषण	डा० आनन्दप्रकाश शोषित	राजकमल प्र०, दिल्ली	सन् १९६०
६१ राधावल्लभ संप्रदाय सिद्धान्त और साहित्य	डा० विजयेन्द्र स्नातक	नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली	स० २०१४
६२ रामकथा का विकास	डा० कामिल बुल्के		/
६३ राम-चरित-मानस	तुलसीदास	गीताप्रेस, गोरखपुर	स० २००९
६४ रामचन्द्रिका (केशवदास)	स० साता भगवानदीन	रामनारायणलाल, प्रयाग	स० २००४
६५ रामभक्ति में रसिक संप्रदाय	डा० भगवतीप्रसाद सिंह	अथर्व साहित्य मंदिर, बलरामपुर, गोंडा	स० २०१४
६६ रामभक्ति शाखा	रामनिरंजन पांडेय	नवहिंद पब्लिकेशन्स, सन् हैदराबाद	१९६०
६७ रीतिकालीन कविता और शृंगार रस का विवेचन	डा० राजेश्वरप्रसाद चतुर्वेदी	मरस्वती पुस्तक सदन, स० गोपी नटरा, आगरा	२०१० सन् १९५३

ग्रन्थ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
६८. रीतिवालीन कवियों की प्रेम व्यञ्जना	डा० बल्लभनसिंह	ना० प्र० खन्ना, काशी सं० २०१४	
६९. रीतिवाक्य की भूमिका	डा० नगेन्द्र	श्रीधनल पब्लिशिंग हाऊस, सन् १९५३ दिल्ली	
७०. रीतिवाक्य संग्रह	डा० जगदीश गुप्त	सा० भवन, प्रयाग सन् १९६१	
७१. रीति शृंगार	स० डा० नगेन्द्र	गीतम द्रुक डिपो, दिल्ली सन् १९५४	
७२. रीति परम्परा के प्रमुख वाक्यांश	डा० सत्यदेव चौधरी	साहित्य भवन लिमिटेड, सन् १९५९ इलाहाबाद	
७३. रूपक रहस्य	डा० स्वामिसुन्दर दास	इडियन प्रेस लि०, प्रयाग न० २००३	
७४. रोमांटिक साहित्य सार	डा० देवराज उपाध्याय	आत्माराम एड सस, दिल्ली सन् १९५१	
७५. बाङमय विमर्श	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	हि० सा० कुटीर, बनारस सं० १९६६	
७६. चिन्त्य साहित्य संकलन		मूचना एव प्रसार विभाग सन् १९५३ विन्ध्य प्रदेश	
७७. शायरी के नये दौर	अयोध्याप्रसाद गोयलीय	भारतीय ज्ञानपीठ, काशी सन् १९५८	
७८. शायरी के नये मोड़	" " "	" " " सन् १९५८	
७९. शिवसिंह सरोज	शिवसिंह सेंगर	नवलकिशोर प्रेस, सखनऊ सन् १९२६	
८०. दोर ओ शायरी	अयोध्याप्रसाद गोयलीय	भारतीय ज्ञानपीठ, काशी	
८१. दोर ओ सुवन (भाग १, तथा २, ३, ४, ५)	" " "	" " " सन् १९५१ तथा १९५८	
८२. श्री चन्द्रावली नाटिका	न० कृष्णचन्द्र वर्मा	सरस्वती पुस्तक सदन, सन् १९६१ काशी	
८३. श्रीधर पाठक तथा हिन्दी का पूर्व स्वच्छन्दतावादी काव्य	डा० रामचन्द्र मिश्र	रणजीत प्रिन्टर्स एंड पब्लिशर्स, दिल्ली सन् १९४९	
८४. संस्कृत साहित्य का हिन्दी साहित्य पर प्रभाव	डा० सरनानसिंह शर्मा 'अरुण'		
८५. सावेत	मैथिलीशरण गुप्त	साहित्य सदन, काशी	
८६. साहित्य प्रकाश	डा० रमाशंकर शुक्ल 'रसाल'	इडियन प्रेस लि०, प्रयाग सन् १९३१	
८७. मुजान रसवान	किशोरीलाल गोस्वामी	भारत जीवन प्रेस, काशी	
८८. सूफीमत और हिन्दी साहित्य	डा० विनयकुमार जैन	आत्माराम एड सस, दिल्ली	
९ सूफीमत : साधना और साहित्य	रामपूजन तिवारी		

ग्रन्थ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
६०. हिन्दी अलंकार साहित्य	डा० ओम् प्रकाश	भारती सा० मंदिर दिल्ली सन् १९५६	
६१. हिन्दी काव्य और उसका सौंदर्य- हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास	डा० " " " " भगीरथ मिश्र	" " " " लखनऊ विश्वविद्यालय सं० २००५ प्रकाशन और २०१५	
६२ हिन्दी काव्यधारा में प्रेम-प्रवाह	परशुराम चतुर्वेदी	किताब महल, इलाहाबाद	
६३ हिन्दी के कवि और काव्य (भाग ३)	गणेशप्रसाद द्विवेदी	हिन्दुस्तानी एकेडमी, सन् १९४१ प्रयाग	
६४ हिन्दी के मुसलमान कवियों का प्रेम काव्य	गुरदेवप्रसाद वर्मा	हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी	सन् १९५७
६५ हिन्दी नीति काव्य	डा० भोलानाथ तिवारी	विनोद पु० मंदिर-आगरा सन् १९४८	
६६ हिन्दी पर फारसी का प्रभाव	अम्बिकाप्रसाद दाक्षपेयी	हिन्दी सा० सम्मेलन, सन् १९५६ प्रयाग	
६७ हिन्दी भाषा और साहित्य का विकास	अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध'	पुस्तक भंडार, लहरिया- सराय, दरभंगा (बिहार) स० १९६७	
६८ हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास	जितेन्द्रनाथ पाठक	ना० प्र० समा, काशी स० २०१५	
६९ हिन्दी मूल और शाखा	श्यामबिहारी विरागी तथा अविनाशचन्द्र	भारती भंडार, लीडर प्रेस, सन् १९५५ प्रयाग	
१०० हिन्दी रीति साहित्य	डा० भगीरथ मिश्र	राजकमल प्रकाशन, दिल्ली सन् १९५६	
१०१ हिन्दी साहित्य (द्वितीय खण्ड)	स० डा० धीरेन्द्रवर्मा और डा० ज्ञानेश्वर वर्मा	भारतीय हिन्दी परिषद, सन् १९५९ प्रयाग	
१०२ हिन्दी साहित्य	डा० रामरतन भट्टनागर	किताब महल, इलाहाबाद सन् १९४८	
१०३ हिन्दी साहित्य	डा० श्यामसुंदर दास	इडियन् प्रेस, प्रयाग सन् १९५६	
१०४ हिन्दी साहित्य	डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी	अंतरचन्द्र कपूर एण्ड सन्स, सन् १९५२ दिल्ली	
१०५ हिन्दी साहित्य का अतीत (भाग २) - शृंगार काल	विश्वनाथप्रसाद मिश्र	काशी विज्ञान, ब्रह्मनाथ, स० २०१७ वाराणसी	
१०६. हिन्दी साहित्य का एलोचनात्मक इतिहास	डा० रामकुमार वर्मा	रामनारायणलाल, सन् १९४८ इलाहाबाद	
१०७ हिन्दी साहित्य का इतिहास	रामचन्द्र शुक्ल	ना० प्र० समा, काशी स० २०१४	

ग्रन्थ का नाम	लेखक	प्रकाशक	प्रकाशन वर्ष
१०८ हिन्दी साहित्य का इतिहास	डा० रामदास शुक्ल 'रसाल'	रा० सा० रामदास अग्रवाल, इलाहाबाद	सन् १९३१
१०९ हिन्दी साहित्य का उद्भव और विकास	रामबहोरी शुक्ल और डा० भगीरथ मिश्र	हिन्दी भवन, जालन्धर और इलाहाबाद	सन् १९५६
११० हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास : पण्ड भाग	स० डा० नयेन्द्र	ना० प्र० सना, काशी	स० २०१५
१११ हिन्दी साहित्य की परम्परा	हसराम अग्रवाल	बौरियटल बुक डिपो, दिल्ली	
११२ हिन्दी साहित्य की भूमिका	डा० हजारप्रसाद द्विवेदी	हिन्दी-ग्रन्थ-रत्नाकर, बम्बई	सन् १९४८
११३ हिन्दी सूफी कवि और काव्य	डा० सरला शुक्ल	सत्तनऊ विश्वविद्यालय, सं० सत्तनऊ	स० २०१३

(ग) अंग्रेजी ग्रन्थ

1. A History of Persian Language and Literature at the Mughal Court (Akbar)—Muhammad Abdul Ghani, 1929.
2. An Outline History of English Literature—W. H. Hudson, G Bell & Sons Ltd, London, 1955.
3. Classical Persian Literature—A. J. Arberry Ruskin House, George Allen & Unwin Ltd, Museum Street, London, 1958
4. History of Shahjahan of Delhi—Dr Banarsi Prasad Saxena, Central Book Depot, Allahabad, 1958
5. Introduction to Persian Literature—Abdullah Anwar Beg, Atma Ram & Sons, Lahore & Delhi, 1942.
6. Modern Persian History—M. Ishaque. Mr. Mohammad Israil, 159/B Dharmatala Street, Calcutta, 1943.
7. Persian Influence on Hindi—Dr. Hardev Bahri, Bharati Press Publications, Allahabad-2, 1960.
8. Pre-Mughal Persian in Hindustan—Muhammad Abdul Ghani, The Allahabad Law Journal Press, Allahabad, 1941.
9. The Making of Literature—R. A. Scott James, Secker & Warburg London, 1958

(घ) पत्र-पत्रिकाएँ

१. नागरी प्रचारिणी पत्रिका (काशी) वर्ष ५०, अंक १-२, वैशाख-श्रावण स० २००२
- २ साहित्य-समालोचक (सत्तनऊ) भाग ३, संख्या १, सन् १९२७, श्रावण सं० १९८४
३. हिन्दी अनुशीलन (भारतीय-हिन्दी-परिषद, प्रयाग) :—
(१) धीरेन्द्र वर्मा विशेषांक, वर्ष १३, अंक १-२, सन् १९६०
(२) वर्ष ११, अंक २ और ४